Paidós
Studio

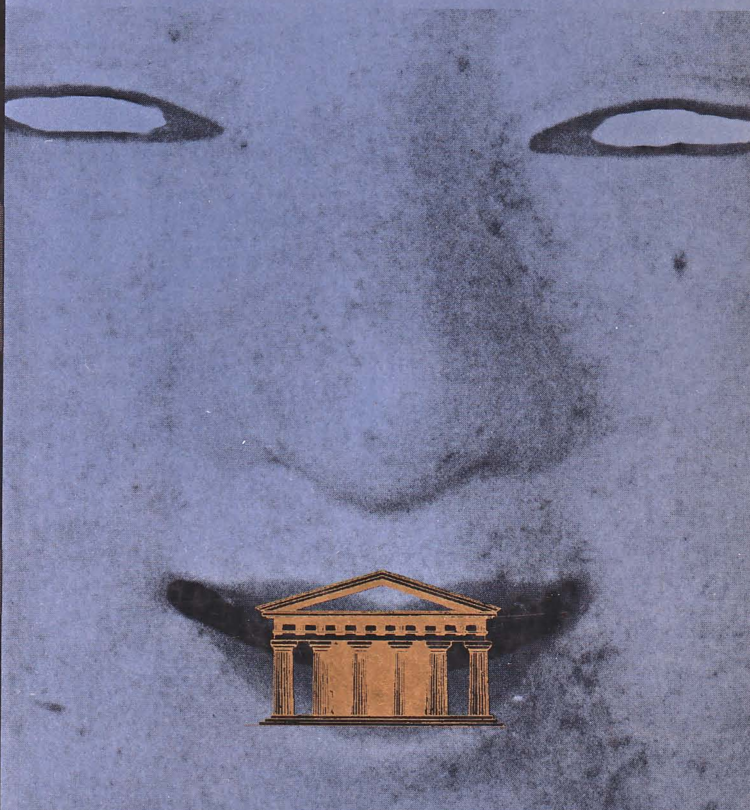
106

open
access

Georges Balandier

El poder en escenas

De la representación del poder al poder de la representación



El poder en escenas

Paidós Studio

Últimos títulos publicados:

49. J. Maisonneuve - *Psicología social*
50. M. S. Olmsted - *El pequeño grupo*
51. E. H. Erikson - *El ciclo vital completado*
52. G. W. Allport - *Desarrollo y cambio*
53. M. Merleau-Ponty - *El ojo y el espíritu*
54. G. Lefebvre - *El gran pánico de 1789*
55. P. Pichot - *Los tests mentales*
56. L. E. Raths - *Cómo enseñar a pensar*
57. E. De Bono - *El pensamiento lateral. Manual de creatividad*
58. W. J. H. Sprott y K. Young - *La muchedumbre y el auditorio*
59. R. Funk - *Erich Fromm*
60. C. Darwin - *Textos fundamentales*
61. P. Arlès, A. Béjin, M. Foucault y otros - *Sexualidades occidentales*
62. E. Wiesel - *Los judíos del silencio*
63. G. Deleuze - *Foucault*
64. A. Montagu - *¿Qué es el hombre?*
65. M. McLuhan y Q. Fiore - *El medio es el masaje*
66. W. J. H. Sprott - *Grupos humanos*
67. P. Arlès - *El tiempo de la historia*
68. A. Jacquard - *Yo y los demás*
69. K. Young - *La opinión pública y la propaganda*
70. M. Poster - *Foucault, el marxismo y la historia*
71. S. Akhilananda - *Psicología hindú*
72. G. Vattimo - *Más allá del sujeto*
73. C. Geertz - *El antropólogo como autor*
74. R. Dantzer - *Las emociones*
75. P. Grimal - *La mitología griega*
76. J.-F. Lyotard - *La fenomenología*
77. G. Bachelard - *Fragmentos de una poética del fuego*
78. P. Veyne y otros - *Sobre el individuo*
79. S. Fuzeau-Braesch - *Introducción a la astrología*
80. F. Askevis-Leherpeux - *La superstición*
81. J.-P. Haton y M.-C. Haton - *La inteligencia artificial*
82. A. Moles - *El kitsch*
83. F. Jameson - *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*
84. A. Dal Lago y P. A. Rovatti - *Elogio del pudor*
85. G. Vattimo - *Ética de la interpretación*
86. E. Fromm - *Del tener al ser*
87. L.-V. Thomas - *La muerte*
88. J.-P. Vernant - *Los orígenes del pensamiento griego*
89. E. Fromm - *Lo inconsciente social*
90. J. Brun - *Aristóteles y el Liceo*
91. J. Brun - *Platón y la Academia*
92. M. Gardner - *El ordenador como científico*
93. M. Gardner - *Crónicas marcianas*
94. E. Fromm - *Ética y política*
95. P. Grimal - *La vida en la Roma antigua*
96. E. Fromm - *El arte de escuchar*
100. C. Losilla - *El cine de terror*
101. J. Bassa y R. Freixas - *El cine de ciencia ficción*
102. J. E. Monterde - *Veinte años de cine español (1973-1992)*
103. C. Geertz - *Observando el Islam*
104. C. Wissler - *Los indios de los Estados Unidos de América*
105. E. Gellner - *Posmodernismo, razón y religión*
106. G. Balandier - *El poder en escenas*

Georges Balandier

El poder en escenas

De la representación del poder al poder de la representación

ediciones PAIDOS
Barcelona
Buenos Aires
México

Título original: *Le pouvoir sur scènes*

Publicado en francés por Éditions Balland

Traducción de Manuel Delgado Ruiz

Cubierta de Mario Eskenazi

1.ª edición, 1994

ISBN: 84-7509-997-1
Depósito legal: B-4.005/1994

Impreso en Novagràfik, S.L.,
Puigcerdà, 127 - 08019 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

A los príncipes,
del color que fueren

SUMARIO

PREÁMBULO

Este libro es, a un mismo tiempo, el mismo y otro. Continúa sosteniendo la posición teórica, la argumentación, el conjunto de ilustraciones históricas, etnológicas y sociológicas, y también políticas, que le otorgaban a su primera versión una identidad inconveniente. Es distinto, en cierto modo nuevo, porque el curso de las cosas, el movimiento de las ideas, la experiencia de los hechos han arrastrado consigo al texto. Todo ello ha colocado a éste en consonancia con formas de ver y de actuar más reconocibles en la actualidad, y que se hallan en el centro mismo de debates de máxima vigencia, uno de cuyos elementos clave es el de la relación entre la cultura mediática y el ejercicio de la política.

El texto vive; «trabaja» bajo los efectos de las circunstancias. Y eso es algo que vemos mostrarse en sus múltiples transformaciones. Y, en especial, a través de la puesta en perspectiva que llevan a cabo tanto un nuevo capítulo dedicado al aceleramiento de la teatrocracia en el curso de los últimos años, como los comentarios que hemos introducido bajo el nombre de «paranotas» –precisiones que dan cuenta de escritos recientes, hechos actuales significativos, formas diferentes que adopta la dramatización del poder y del acontecimiento. El contexto conduce al texto por una exploración de lo inédito, de lo novedoso, de los espacios allí donde se suscitan las imágenes políticas. Así, el movimiento dramático encuentra su conclusión, su significado total, en un quinto capítulo que cierra la obra a la manera de un quinto acto teatral.

Los argumentos, y sus justificaciones, deben ser considerados, de entrada, en tanto que una contribución destinada a propiciar el reconocimiento de los elementos simbólicos e imagina-

rios, de los procesos dramáticos y de los juegos de apariencias que pueden hallarse operando en el gobierno de todas las sociedades, así como de las maneras en que dichos factores asumen su presencia en la historia. El rodeo, necesario en orden a la indagación de las enseñanzas recibidas de culturas de «otras partes» y de nuestro propio pasado, aparece entonces como puesta a distancia, ocasión para poner de relieve todo cuanto la costumbre y nuestras propias cortinas ideológicas nos impiden ver. El efecto de extrañamiento goza –dicen– de una virtud «desoxidante», de manera que lo que pudiera antojarse «paradójico» resulta ser, en realidad, la más viva manifestación del orden de las cosas y de la naturaleza del poder. El recorrido conduce al mundo presente, identificado a partir de tres de sus aspectos por los primeros comentaristas del libro: la crisis de la representación, causa de debilitamiento político; una menor capacidad de dominio sobre la dinámica del orden y el desorden, de la estabilidad y el movimiento, frente a la complejidad creciente y al abandono de los antiguos procedimientos de «desactivado de los procesos explosivos», y, por último, la exasperación de lo espectacular, debida a la irrupción de la imagen y a la influencia de los medios de comunicación de masas, aunque siempre en el marco de una continuidad.

Lo que se muestra en este nuevo texto es la obra de la «trinidad» que hoy todo lo rige: información, comunicación, técnica. A partir de ahora, a ella deberá atribuírsele todo cuanto el poder ha recibido de la trascendencia, de lo sagrado y de la historia. Esa tríada domina, y, con ella, quienes aseguran su sacerdocio. Los lenguajes, las simbolizaciones y las imágenes, las ritualizaciones y las dramatizaciones se adaptan a sus imperativos y actúan bajo su influencia. La exploración a la que se invita es la del espacio mediático: gran escenario en el que se sitúan las innumerables escenas de la vida cotidiana. Atiende las construcciones de lo real, las maneras de producirlo y de dotarlo de significación. Propone un modo de análisis, ya se trate del acontecimiento –guerra del Golfo y golpe de Estado fallido de Mos-

cú en 1991– o de las circunstancias de la existencia ordinaria susceptibles de prestarse a un montaje espectacular. Y se sugiere, en este caso, que la dramatización mediática destinada a una dilatada audiencia tiende a ocupar el lugar que en otro tiempo fuera el de la prensa, la literatura o el teatro populares.

La atención principal se dirige a los efectos de campo que provoca la mediatización generalizada del ámbito político. Ello nos sirve de ayuda a la hora de identificar y medir los riesgos; las concesiones hechas a la necesidad de aparentar, de existir en primer lugar por la imagen y de conformidad con el arte de los comunicadores; la imposición de trasladar la puesta en perspectiva de las convicciones y de las propuestas a partir de la dramatización generadora de emociones; la fabricación de una opinión pública hecha cautiva y que ha dejado de ser ya el resultado de la confrontación entre intereses, opiniones y expectativas; la contaminación de la práctica política de un exceso de tratamientos espectaculares, lo que ha acabado multiplicando el número de ciudadanos convertidos en meros espectadores. Con ello, la pérdida de rumbo se completa: la vemos manifestarse en sus concreciones más recientes. De lo que estamos hablando es de cómo lo mediático anula lo político y del abandono de la gestión en manos de «especialistas» a quienes se encarga la solución técnica de los problemas. Por otro lado, también la incertidumbre contribuye a hacer de la relación con lo político un vínculo frágil y fluctuante, sometido a un régimen de ambigüedad que asocia la curiosidad y el desinterés, el crédito y el descrédito. Lo que se plantea entonces es la cuestión misma de la democracia, puesto que su ejercicio no puede conformarse basado en una adhesión blanda, que es más la del espectador «a distancia» que la del ciudadano activo y protagonista. Ha de proclamarse ya, desde la apertura misma de este libro: el mal democrático, en la actualidad, es el del anestesiamiento catódico de la vida política.

Mayo 1992.

I
EL DRAMA

Tras cualesquiera de las disposiciones que pueda adoptar la sociedad y la organización de los poderes encontraremos siempre presente, gobernando entre bastidores, a la «teatrocracia». Es ella la que regula la vida cotidiana de los humanos viviendo en colectividad: el régimen permanente que se impone a la diversidad de los regímenes políticos revocables y sucesivos. Su nombre procede de un ruso de variados talentos y actividades, pero poco conocido –excepto por Beckett, cuyo teatro de la irrisión le debe no poco a su influencia–, Nicolás Evreinov. Su tesis, desarrollada a partir de ilustraciones variadas y numerosas, señalaba un asiento teatral en todas y cada una de las manifestaciones de la existencia social. Y, en especial, de aquellas en las que el poder jugaba un papel importante: los actores políticos debían «pagar su cotidiano tributo a la teatralidad».

El argumento es menos nuevo que el término que lo designa. Shakespeare ya hizo de él su divisa: «El mundo entero es un escenario». De hecho, sus obras principales no son otra cosa que comentarios dramáticos en torno a las formas como ese principio se pone de manifiesto en las prácticas colectivas, en las situaciones límites que los poderes y las acciones sociales procuran. La puesta en escena de un juego que muestra los juegos que hacen y deshacen la sociedad; una sociología que no procede por enunciación, sino por demostración mediante el drama.

Esta última noción obtiene de su origen griego un doble sentido: el de actuar, y el de *representar* lo que se encuentra en movimiento, con el fin de propiciar el desvelamiento de las verdades ocultas en el seno de todo asunto humano. La constatación de la similitud que existe entre los términos «teoría» y

«teatro» completa la lección, puesto que implica una misma enseñanza. Nos sugiere que la forma inicial que adoptó la teorización fue de carácter dramático. La vida social, las traslaciones que los actores del drama ejecutan y la teoría partieron juntas; en su conjunto, componen y exponen un mismo orden de realidad. La ciudad griega antigua, los grandes mitos y el teatro que los hacía visibles mantienen entre sí una relación de correspondencia. La actuación de los personajes reveladores –Prometeo, Edipo, Antígona, en primer plano–, sirve para dar apariencia a los principios que gobiernan la vida colectiva, los dilemas y conflictos que ésta plantea. Extrayendo de ello una radical conclusión, ciertos politólogos contemporáneos localizan la verdad del poder en el substrato de las grandes mitologías, mucho más que el saber que su propia ciencia ha producido.

Así pues, el imaginario esclarece el fenómeno político; desde dentro, sin duda, puesto que fue una parte de sí mismo lo que lo constituyó. Todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos, entre ellos los comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral. La imaginería propuesta por Maquiavelo identificaba al príncipe con el demiurgo, el profeta o el héroe; sacralizaba sus empresas haciéndole cómplice de lo sagrado instituido, establecido, es decir la religión y sus ceremonias. Pero la trasposición que requiere la práctica política es de otro tipo: el florentino, por su propia experiencia, que es la de un actor dramático, conoce la relación íntima que existe entre el arte del gobierno y el arte de la escena. Las técnicas dramáticas no se utilizan sólo en teatro, sino también en la dirección de la ciudad. El príncipe debe comportarse como un actor político si quiere conquistar y conservar el poder. Su imagen, las apariencias que provoca, pueden entonces corresponder a lo que sus súbditos desean hallar en él. No sabría gobernar mostrando el poder al desnudo (como hacía el rey del cuento) y a la sociedad en una transparencia reveladora. Asumamos el riesgo de una fórmula: el consentimiento resulta, en gran medida, de las ilusiones producidas por la óptica social.

Maquiavelo intenta interpretar este fenómeno insólito –al menos en relación con el medio florentino de finales del siglo XV– que implica la dictadura de Savonarola. El ejemplo no puede ser más demostrativo. Nada, en efecto, parecía favorecer el éxito de este monje dominico exaltado, que llegó a convertirse en el solitario artesano de una revolución social, económica y política. Aparece, «inspirado por Dios», en una ciudad conquistada por el ateísmo. Predica y moraliza. Habla de lo que debe ser «el gobierno natural de Florencia». Decreta y ejerce su dominio sin tomar parte directamente en la vida política a través de sus instituciones. Savonarola moviliza al pueblo, encuentra un apoyo en las artes, organiza una propaganda que concita la adhesión y la formación de «nuevos ciudadanos». Es hábil en dramatizar, en suscitar puestas en escena en la calle: le da la vuelta al Carnaval, a fin de hacer de él un instrumento de moralización; hace transformar las canciones libertinas en himnos de la «milicia de la virtud»; populariza las hogueras de la vanidad para quemar en ellas los signos de lujo y, con ellos, el mal. Pero el gran juego de las apariencias se sitúa en otro plano. La religión es puesta al servicio de una transformación política total. Florencia es colocada bajo el reino de Cristo y el monje inspirado, «embajador de la Virgen», convierte su profecía en programa. Construye una ciudad divina, la muestra ya allí, su predicación transforma lo imaginario en presencia. Savonarola habla, y provoca obediencia. La mecánica empleada en producir efectos es, aquí, la oratoria. El poder que adquiere es teatral, en la acepción más inmediata de la palabra. El propio líder nace de una voz, en el sentido lírico del término. Philippe-Joseph Salazar, en un estudio en el que ha tratado de desvelar las ideologías de la ópera, considera que Florencia se encuentra en ese momento sometida a «una dictadura de la voz». Es mediante ese juego representado que lo imaginario y la ideología se convierten en ilusiones realizadas.

El gran actor político dirige lo real por medio de lo imaginario. Puede, por otra parte, centrarse en una u otra de las escenas,

separarlas, gobernar y hacerse él mismo espectáculo. Como sucedía con Luis XIV en sus «intermedios», el rey se convierte entonces en comediante. La ópera francesa se levanta sobre un terreno político. El Ballet Cómico de la Reina, creado en octubre de 1581 con ocasión del matrimonio del duque de Joyeuse con la cuñada de Enrique III, es una de las primeras expresiones de ello. Asegura la ruptura con la práctica de las «entradas principescas» o de los «intermedios» a la italiana. Se trata ahora de una representación toda ella centrada en el rey figurando en su palco-carroza. La ópera del XVII, siguiendo la expresión de P.-J. Salazar en su obra sobre los aspectos ideológicos del teatro lírico, enaltece el mito en que se afirma «la perfección de la ciudad, del Estado, de la naturaleza monárquica». Es concebida como una expresión estética perfecta, un arte destinado a mimar la naturaleza física y la sociedad monárquica. El orden y el esplendor de la ópera son los suyos y, por último, los de un mundo acabado cuyo monarca es el centro aparente. De las mecánicas de la naturaleza descritas por la física cartesiana, a las tramoyas y reconstrucciones que fundan la ópera y a los aparatos del Estado controlados por el rey, todo se encuentra en correspondencia. El imaginario clásico proyecta sobre la escena en que se cumple el drama lírico las representaciones de un orden totalmente armónico. Produce la ilusión y, haciéndolo, la justifica.

Un poder establecido únicamente a partir de la fuerza, o sobre la violencia no domesticada, padecería una existencia constantemente amenazada; a su vez, un poder expuesto a la única luz de la razón no merecería demasiada credibilidad. El objetivo de todo poder es el de no mantenerse ni gracias a la dominación brutal ni basándose en la sola justificación racional. Para ello, no existe ni se conserva sino por la transposición, por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial. Estas operaciones se llevan a cabo de acuerdo con modelos variables y combinados de presentación de la sociedad y de legitimación de las

posiciones gobernantes. Tan pronto la dramaturgia política traduce la formulación religiosa, el escenario del poder queda convertido en réplica o manifestación del otro mundo. La jerarquía es sagrada –como su propia etimología indica– y el soberano expresa el orden divino, puesto que está bajo su mandato o lo obtiene. En otros casos, es el pasado colectivo, elaborado en el marco de una tradición o de una costumbre, el que se convierte en fuente de legitimidad. Constituye entonces una reserva de imágenes, de símbolos, de modelos de acción; permite emplear una historia idealizada, construida y reconstruida según las necesidades y al servicio del poder actual. Un poder que administra y garantiza sus privilegios mediante la puesta en escena de una herencia.

Sin embargo, es a partir del mito del héroe que con mayor frecuencia se agudiza la teatralidad política. La autoridad que engendra es más espectacular todavía que la teatralidad rutinaria y sin sobresaltos. El héroe no es en principio apreciado por ser «el más capaz», ni tampoco, como afirmaba Carlyle, por ser quien asume la carga soberana. Es por su fuerza dramática por lo que el héroe es reconocido. Obtiene su calidad de tal, no del nacimiento o de la formación recibida. Aparece, actúa, provoca la adhesión, recibe el poder. La sorpresa, la acción, el éxito son las tres leyes del drama que le otorgan existencia. Y debe respetarlas todavía en el ejercicio del gobierno, manteniéndose fiel a su propio papel, mostrando cómo la suerte continúa prefiriéndole a él frente a los demás. En sus formas contemporáneas, el héroe cambia de figura; es menos el feliz esposo de la Fortuna que el poseedor de la «ciencia» de las fuerzas históricas. Las conoce, puede dominarlas y se beneficia de sus efectos positivos: todas las manifestaciones exteriores del poder no buscan sino producir esa impresión. El recurso a lo imaginario no es otra cosa que la convocatoria a un porvenir en el que lo inevitable traerá consigo mejoras para la mayoría de los súbditos. Las luces de escena del futuro iluminan el presente.

Todos estos mecanismos, aisladamente o, con mayor asidui-

dad, asociándose entre sí, definen funcionamientos políticos reconocibles. Uno de éstos se coloca aparte, en la medida en que sus potencialidades dramáticas son más débiles. Se trata del modo democrático establecido sobre la base de la representación, según la cual el poder resulta de la regla mayoritaria. No depende ordinariamente ni de la connivencia de los dioses o del respeto por la tradición, ni tampoco de la irrupción del héroe o del control sobre las corrientes de la historia. Requiere el arte de la persuasión, del debate, la capacidad para crear efectos que favorezcan la identificación del representado con el representante. Se dramatiza por medio de las elecciones, a través de las cuales se crea la impresión de que puede jugarse siempre una nueva «partida». La intensidad de la acción resulta de la incertidumbre relativa a la mayoría, a su mantenimiento o a su cambio; el momento espectacular es el de las crisis de gobierno. Ocasionalmente, el efecto sorpresa –lo que el lenguaje de actualidad llama un «golpe»– barre la rutina y asombra colocándose en primer plano. Las nuevas técnicas han puesto a disposición de la dramaturgia política los instrumentos más poderosos: los medios de masas, la propaganda, los sondeos políticos. A través de ellos se refuerza la producción de las apariencias, se liga el destino de los poderosos a la calidad de su imagen pública tanto como a sus obras. Es entonces cuando se denuncia la transformación del Estado en «Estado-espectáculo», en teatro de ilusiones. Pero lo que se somete a crítica aquí, en tanto que perversión, no es sino la amplificación de una propiedad indisociable a las relaciones de poder.

Esa misma amplificación puede llevarse a cabo prescindiendo del concurso de la tecnología contemporánea, en la medida en que corresponde a la naturaleza de ciertos regímenes el recurso a los efectos extremos en orden al mantenimiento de su dominación. Sería éste el caso de las sociedades totalitarias, en las que la definición política –es decir, la sumisión de todo y de todos al Estado– hace que la función unificadora del poder se lleve a su más alto grado. El mito de la unidad, expresada a

través de la raza, el pueblo o las masas, se convierte en el escenario en que transcurre la teatralización política. Su más espectacular aplicación se produce en esa movilización festiva que coloca la nación toda en situación ceremonial. Durante un corto periodo, una sociedad imaginaria y conforme a la ideología dominante se muestra viva y a la vista. Lo imaginario «oficial» enmascara la realidad y la metamorfosea. La fiesta nazi, en la que ni siquiera faltaban los más poderosos simbolismos cósmicos, es la ilustración más frecuentemente citada de ello. Anulaba las divisiones sociales, abolía todo discurso en favor del puro encantamiento, vinculaba casi a la manera de una comunión, conducía a la desposesión de uno mismo. Jean Duvignaud decía de ella que sustituía la «sociedad civil» por una «fusión delirante». El pueblo quedaba transformado en una multitud de figurantes fascinados por el drama al que les incitaba a participar el dueño absoluto del poder.

En los países de régimen socialista, en los que el Estado personifica el poder, la fiesta constituye la oportunidad para que la sociedad se muestre «idealmente» en el plano espectacular. El desfile, la procesión militar y civil, son las expresiones ceremoniales del dogma y de la pedagogía de los gobernantes. En este caso, el Mayo socialista es, de entrada, algo más que una celebración del trabajo. Reúne, iguala y vincula en un momento al pueblo y a sus jefes en la exaltación de las realizaciones comunes. Muestra el poderío, en especial el de las armas; celebra los resultados que se considera obtenidos y expone lo que queda por hacer. Trabaja sobre los actores sociales haciéndoles participar de un espectáculo en el que representan no lo que realmente son, sino lo que deberían ser en función de lo que el Estado, y en concreto el partido, esperan de ellos. Éste es el aspecto más notorio de una dramatización más general que personifica categorías o entidades: así, el Plan y los datos económicos, el proletariado y su dictadura, el imperialismo y sus cómplices.

Las situaciones y las circunstancias, y no tan sólo la naturaleza de los regímenes, pueden contribuir a la acentuación de la

teatralidad política. América Latina, fundamentalmente desigualitaria y sometida a los efectos del dominio exterior, ha engendrado –y todavía sabe de ello– el hinchado del poder. Los gobernantes adornan su mediocridad de maneras en las que con la tragedia –la que sufren los pueblos– se mezcla lo grosero de las autarquías. Algunos escritores latinoamericanos, como García Márquez, Alejo Carpentier o Roa Bastos, han mostrado a estos héroes-encrucijada encaramados al escenario nacional, un escenario en que sus propios delirios y el doloroso destino en los que son sometidos se cruzan. Roa Bastos, en su novela *Yo, el Supremo*, hace de un momento dado de la historia del Paraguay un verdadero mito del poder total. El señor de la «Dictadura Perpetua» conforma el modelo absoluto de todos los gobernantes abusivos, demenciales, que reducen la acción y la palabra políticas a un drama barroco.

Un buen número de los nuevos Estados tropicales merecería ser clasificado bajo tal capítulo. Teatralizan hasta el exceso, levantan sus decorados sobre la pobreza de la mayoría y alardean de poderes eximidos de todo control. La buscada grandeza acaba degradándose en una grandilocuencia nefasta y frecuentemente grosera. Hemos visto, en el transcurrir de los años, cómo un dictador se diviniza en Guinea Ecuatorial, cómo un «presidente vitalicio» imita a Napoleón, cómo un militar encumbrado se convierte en mariscal de lo arbitrario y lo imprevisible en Uganda. La muerte y lo grotesco para nosotros sellan una alianza en las actuaciones de un poder que parece sin límite y sin reglas. En otro lugar, en Irán, la furia religiosa baja a la calle y se instala en ella. Dramatiza, moraliza, ejecuta, somete, alimenta la quimera de una revolución permanente, sustituyendo la dictadura y los abusos de una modernidad sin escrúpulos por los de la tradición. De la figura del revolucionario se ha dicho que, desde el instante mismo de su triunfo, queda convertida en una caricatura. Se pasa de la comunión liberadora a la dominación institucionalizada, del acto sacrificial que derriba un poder al acto fundador que establece otro. En el curso de este periodo de

transfiguración, todo carácter queda de algún modo inflado hasta la deformación, en especial por lo que hace al aspecto dramático de la institución política. Los regímenes arbitrarios, en razón misma de su propio exceso, no consiguen salir de tal estado; los demás, lo van abandonando por la acción del tiempo y bajo los efectos de lo que nosotros llamaríamos proceso de normalización.

Todo poder político acaba obteniendo la subordinación por medio de la teatralidad, más ostensible en unas sociedades que en otras, en tanto que sus diferencias civilizatorias las distribuyen en distintos niveles de «espectacularización». Esta teatralidad representa, en todas las acepciones del término, la sociedad gobernada. Se muestra como emanación suya, le garantiza una presencia ante el exterior, le devuelve a la sociedad una imagen de sí idealizada y aceptable. Pero representación implica separación, distancia; establece jerarquías; cambia a aquellos a cuyo cargo se halla. Son estos últimos quienes dominan la sociedad, brindándole un espectáculo de ella misma en el que se contempla (o debería hacerlo) magnificada. Las manifestaciones del poder se adaptan mal a la simplicidad y son la grandeza o la ostentación, la etiqueta o el fasto, el ceremonial o el protocolo lo que suele caracterizarlas.

El poder utiliza, por lo demás, medios espectaculares para señalar su asunción de la historia (conmemoraciones), exponer los valores que exalta (manifestaciones) y afirmar su energía (ejecuciones). Este último aspecto es el más dramático, no únicamente porque activa la violencia de las instituciones, sino también porque sanciona públicamente la transgresión de las prohibiciones que la sociedad y sus poderes han declarado inviolables. La plaza de la Grève ha sido el escenario de este drama en que se produce la representación sagrada, sacrificial, de la fuerza. Y que tiene un valor ejemplar para el público que asiste y participa. Los grandes procesos políticos, en su desarrollo, en la presentación que de ellos se hace, llevan la dramatización a su máximo nivel de intensidad. Imponen una puesta en

escena, un escenario, de los papeles, de los resortes secretos y de las violencias, de las revelaciones y de los efectos sorpresa que, por lo general, culminan con la confesión del acusado. Ponen de manifiesto lo que de extraordinario hay en la puesta a punto del ceremonial judiciario. Están sometidos a una lógica implacable, lo que no impide que su funcionamiento haga de todo ello fuente de emociones –de la reprobación a la cólera y el odio populares–. Convierten por un tiempo la escena política en un teatro trágico, puesto que la clave del drama es la muerte física o moral de aquellos a quienes el poder acusa en nombre de la salvaguarda de la forma y de los valores supremos de la sociedad.

El poderío político no se despliega tan sólo con motivo de circunstancias excepcionales. También se quiere inscrito en la duración, inmortalizado en una materia imperecedera, expresado en creaciones que hagan manifiesta su «personalidad» y su esplendor. Lleva a cabo una política de los lugares y las obras monumentales. La monarquía luis-catorcista se muestra, se dice, se glorifica en Versalles, en el castillo que se hace allí levantar y en la ópera, constituida ya en drama lírico. Cada «reino», incluso republicano, señala de una forma siempre nueva su territorio, una ciudad, un espacio público. Ordena, modifica y organiza, de acuerdo con las exigencias de las relaciones económicas y sociales de las que es guardián, pero también a fin de no dejarse difuminar por el olvido y de crear las condiciones de sus propias conmemoraciones futuras. Entre las ilusiones que el poder produce se halla, en el centro mismo, la que goza de la capacidad de resistir los asaltos del tiempo. Porque alberga la pretensión de ser considerado tan inevitable como los imperativos naturales y como factor de continuidad, a la evidencia del paso de las generaciones y de la muerte de los hombres –sus súbditos– le opone las pruebas de su perduración.

A la inversa, una nueva capital viene a materializar otra era: muestra los primeros pasos de una empresa colectiva; es el espectáculo que el poder brinda del país en acción y de sí mismo. Se crea por decreto, ante todo para conferirle así fuerza expresi-

va. Brasilia continúa siendo la ilustración más conocida de ello. A más de mil kilómetros de las costas donde se sitúan las ciudades históricas, sobre una meseta de pobre vegetación de la que los rebaños transhumantes se enseñoreaban, la capital federal de Brasil fue edificada en cuatro años. Su forma es la de un gigantesco avión posado a orillas de un lago nacido igualmente del artificio. Es la desmesura aplicada al tiempo y al espacio; disuelta en la extensión, para ser representativa de un país-continente; vertical sobre un terreno vacío y llano, y construida a partir de un modernismo de vanguardia, para afirmar un porvenir que se anticipa. Y siempre inacabada, a fin de que ese porvenir encuentre su lugar. Brasilia expone el poder en una «puesta en escena» debida a Niemeyer; al borde de una plaza inmensa, dedicada a las tres funciones políticas, se levantan los palacios del Gobierno, de Justicia y del Parlamento; en una amplia explanada se ordenan escalonadamente los distintos Ministerios. El conjunto de todo lo demás compone los bastidores, con su tramoya ejecutando las funciones indispensables: diplomacia, cultos y cultura, negocios, ejército, residencias. Lo que es dado a contemplar es la jerarquía de las clases y de los empleos; un sistema de diferencias y de distinciones cuya expresión espacial es ordenada por el poder, director y actor por cuenta de la historia.

Las ciudades fundadas en el seno de la larga duración histórica están compuestas por múltiples escenarios, levantados por sucesivos regímenes. Despliegan un espacio urbano en el que abundan símbolos y significaciones. Roma es una de ellas. No fue por casualidad que Freud se planteara quedarse en ella para estudiar a fondo su topografía. Presentía que algo esencial estaba allí inscrito. Se relata en los orígenes mismos de esa ciudad reconocida como eterna: un mito y un asesinato, una fundación que traza el espacio de la civilización; un nacimiento, el de un poder, el *imperium*. Esta escena original ha continuado siendo una fuente de inspiración a lo largo de los siglos: de Pedro, edificando un imperio espiritual; de los constructores de la uni-

dad de la Italia moderna; de Mussolini, haciendo surgir sobre el espacio romano su sueño imperial. Luego, los decorados de los distintos periodos se confunden. Christian Delacampagne, en su intento por descubrir la «geometría loca» de Roma, ha sacado a la luz los extraños vínculos que asocian los tiempos de la Loba de los inicios a los del florecimiento barroco del siglo XVII y, más adelante, a los de la modernidad. Lo que se encuentra siguiendo esas progresiones, pertenece siempre al poder y a lo sagrado; cada época inscribió su manera de unir una cosa y otra y mostrarlas en lo que sus predecesores habían edificado. Resulta harto significativo que fueran los papas constructores del XVI, paladines de la fe y del poderío, quienes hicieran nacer de sus sueños una reconversión de la ciudad todavía vigente.

Toda ciudad se va enriqueciendo, a lo largo de su historia, de estos lugares a los que puede serles atribuida una función simbólica, que reciben de manos del destino o que obtienen de los acontecimientos. Se trata de teatros en los que la sociedad «oficial» se produce, y en los que, al contrario, la protesta popular se «manifiesta». La topografía simbólica de una gran ciudad es una topografía social y política; la Bastilla designa componentes sociológicos que son las clases o las actividades, pero, al mismo tiempo, es un espacio abierto a las demostraciones reivindicativas o de revuelta. Ciertos sitios expresan el poder, imponen su sacralidad, mejor de lo que podría hacerlo cualquier explicación. La basílica de San Pedro de Roma, realzada por la plaza columnada que concibiera Bernini, es un decorado destinado a provocar veneración y temor. La liturgia, participación y espectáculo, se convierte en una consagración de la omnipotencia de Dios tanto como de la del pontífice soberano, hasta no hace mucho señor de todo un imperio. En México, el Zócalo, vasta plaza que bordea el Palacio Nacional en el corazón de la ciudad, es un lugar de celebración. Cada año, el 15 de septiembre, a las once de la noche, ante una reunión de varios cientos de miles de personas, el presidente de la República reitera desde el balcón de palacio el grito de revuelta lanzado por el padre Mi-

guel Hidalgo, iniciador de la Independencia en 1810. El mandatario oficia; el pueblo –coro innumerable– responde con un «¡Viva!» a cada una de sus fórmulas. Las campanas suenan. Luego, estalla la fiesta bajo los fuegos artificiales. Los dirigentes se convierten, en este ritual periódico, en guardianes de la continuidad mística de la Revolución. Crean la ilusión de la permanencia revolucionaria.

Es sin duda la Plaza Roja de Moscú la que ha perdurado por más largo tiempo como uno de los más fascinantes espacios simbólicos y uno de los teatros políticos más elaborados. Esta plaza ya fue el centro de la primitiva ciudad. El Kremlin suponía uno de sus límites –ciudad del poder cerrado, antiguo centro religioso por sus catedrales, en las que los zares eran coronados, luego corazón del nuevo imperio de la estrella roja. Lo sagrado escamoteado –la iglesia de San Basilio, que fue levantada por iniciativa de Iván el Terrible en el extremo sudeste de la plaza, fue convertida en museo por las autoridades soviéticas– se opone a la nueva sacralidad surgida de la Revolución –Lenin inmóvil en su mausoleo de mármol, que dos centinelas guardan y ante el que desfilan muchedumbres silenciosas–. Y también, los nichos de la muralla del Kremlin donde han sido instalados los restos de los personajes ilustres, las tumbas cubiertas de césped donde reposan los héroes muertos no caídos en desgracia y Stalin. Dos centros gobiernan esta configuración política: uno oculto (en el interior de los muros), en que se asienta el poder, el otro aparente (ante los muros), constituido por las tribunas sobre las que se instala la jerarquía suprema con motivo de las manifestaciones oficiales. Es incontestable: todo el poderío –vigente y padecido hasta en sus último años– se mostraba en este teatro. El espectáculo visual, por sí solo, hacía innecesarias las palabras.

El silencio y un lenguaje propio definen la expresión verbal del poder, al mismo tiempo que suponen una de las condiciones del arte dramático. Constituyen, de un lado, su substancia. Pretenden un efecto que va más allá del de la información, buscan

una influencia duradera sobre los súbditos. Es eso lo que le permite al discurso político presentar un contenido débil o repetitivo –porque es ante todo la manera de decir, la capacidad de resultar ambiguo, lo que cuenta–, en la medida en que la polisemia asegura las múltiples interpretaciones que de él hacen las diferentes audiencias. El poder de las palabras, reconocido y bajo control, engendra una retórica; es decir, el recurso a un léxico específico, a unas fórmulas y estereotipos, a unas reglas y modos de argumentación. Tales usos identifican un régimen, puesto que lo constituyen parcialmente y contribuyen a dotarlo de un estilo. Tenemos la mordaz elocuencia parlamentaria de la Francia republicana a partir del siglo XIX. Tenemos el lenguaje fuertemente codificado de los dirigentes comunistas, cuyo desciframiento permite establecer los trazos de la «línea» a obedecer y el estado de las correlaciones de fuerzas en el seno del aparato gubernamental. Una personalidad excepcional puede imponerle al poder la marca de su palabra. De Gaulle fue, según un tópico de aquel entonces, un «estilista» en el gobierno, al que acompañaba un ministro «del Verbo y del Gesto», Malraux. Se le dedicó, en aquel momento, la crítica de llevar a cabo una política que reposaba en la creencia en la proclamación. La palabra, por su fuerza y sus efectos, ilusiona lo real hasta lograr que la idea acabe cobrando vida, manipula esa realidad hasta hacer de ella parte de la teatralidad y la ambigüedad. No cabe duda de que, en estos dominios, su maestría fue absoluta.

Éstas son las características que permanecen en la superficie; un análisis en profundidad del lenguaje del poder revelaría otras. De entrada, se percibe como válido al margen de la vida inmediata, de la trivialidad cotidiana. Remite a un más allá de ello, en dirección al pasado y/o al porvenir: a los fundadores, a una Carta inicial y a sus principios, a una prospectiva que impone, desde ese mismo momento, la gestión del futuro. En algunas de las sociedades tradicionales estudiadas por los antropólogos, la palabra de los poderosos no procede de ellos, sino de los antepasados que se expresan a través suyo. Son ellos quienes

dictan la Ley que habrá de traducirse en órdenes. Lo imaginario informa el gobierno de lo real. En las sociedades en el seno de las cuales avanza la modernidad, la validación es explícitamente «técnica» y, en diversos grados, ideológica. Parece que lo imaginario haya sido evacuado de ella; que se haya convertido aparentemente en explicativa. En realidad, el discurso técnico lo que ha hecho es, ante todo, modificar el modo de producción de imágenes y efectos.

El lenguaje del poder contribuye necesariamente a hacer manifiestas las diferenciaciones sociales, empezando por aquellas que separan gobernantes de gobernados. A veces, hasta un punto extremo en el que la palabra política no se transmite directamente, sino por repetidores, por intermediarios. En un buen número de antiguos reinos de África, el soberano no se expresa ni escucha en ningún caso sin el concurso de un portavoz. Las palabras del poder jamás circulan como las otras. A esta propiedad se le asocia otra. Aquella que hace del lenguaje político –a despecho de impresiones contrarias que puedan llevar a identificarlo con el ruido, el viento o las cavidades– un lenguaje que debe ser dicho con discreción. Este lenguaje establece, por necesidad, una comunicación calculada; tiende a producir efectos precisos; sólo desvela una parte de la realidad, puesto que el poder debe también su existencia a que se ha apropiado de la información, de los «conocimientos» requeribles para gobernar y administrar, para ejercer un dominio. Los gobernantes son gentes del secreto, justificado a veces por razones de Estado, del mismo modo que los gobernados saben que «hay cosas que les son ocultadas». El arte del silencio es parte del arte político. Hubo reyes de la tradición que fueron auténticos maestros en ello, o, cuanto menos, que así eran contemplados por los observadores extranjeros –así el soberano del esplendoroso reino de Benin, en África Occidental, se mostraba bajo la figura de un personaje inmóvil y mudo. En las sociedades modernas llamadas del espectáculo, el contraste se acentúa con frecuencia en las manifestaciones públicas del poder, la aparición, la apariencia,

el ruido producido en la periferia, y el silencio del centro desde el que se gobierna. La prolijidad sobre lo accesorio enmascara entonces, en parte o del todo, el silencio sobre lo esencial.

Los sistemas políticos y las puestas en escena del poder estudiadas por los antropólogos constituyen una fuente de documentación a propósito de su diversidad y una referencia necesaria en orden al esclarecimiento de aspectos hasta ahora poco conocidos. Lo que en primer término resulta evidente es el hecho de que la presentación espectacular de la vida social no se separa de una representación del mundo, de una cosmología traducida en obras y en prácticas. La China imperial, universo de signos por excelencia, continúa siendo la más sofisticada de sus manifestaciones. Marcel Granet explica, en *La Pensée chinoise*, que el palacio imperial se situaba en el centro del país. Erigido en el centro del recinto, era un edificio sagrado: la «casa del calendario». Esta construcción representaba la tierra, a través de su base cuadrada, y el cielo, por medio del techo redondo. Sus cuatro lados correspondían a los puntos cardinales, sus doce aberturas a los meses del año. Representaba la globalidad del universo. El emperador debía, en el curso de los días, circular alrededor de esta figuración del mundo, con el fin de mantener la armonía en su reino y garantizar para sus súbditos la paz y la prosperidad.

Los aztecas, fundadores de México en el momento en que los Capeto reinaban en Francia, generadores de poderío y de gloria a los ojos de sus vecinos, creadores de un imperio, vincularon de manera indisociable la economía política y la economía cósmica. Christian Duverger, en un libro de inquietante título, *La Fleur létale*, nos muestra cómo esta asociación fue llevada hasta la desmesura, hasta el paroxismo y la paradoja. En el antiguo México, todas las gestiones –las de la ciudad, las del imperio y las del cosmos– se contienen; son una misma. Los humanos tienen a su cargo el contribuir a la marcha del mundo, puesto que es ésta la que condiciona su destino y el porvenir de su sociedad. La interpretación azteca reposa sobre una obsesión

permanente por la entropía, por el debilitamiento, por el final del futuro. El cosmos engendra su propio deterioro, el tiempo se desintegra, la energía se extingue «en el calor de la vida». Esta física y esta metafísica trágicas están acompañadas de una sociología que no lo es menos: también la sociedad padece la ley del desgaste, las fuerzas sociales se erosionan. Ningún pueblo parece haberle concedido una dimensión hasta tal punto dramática al problema del orden. Es en este último que reside el «drama»; la amenaza pesa sin tregua sobre todo cuanto no existe sino para él.

La respuesta debe ser permanente, total, sin negligencia ni flaqueza, y, por ello, programada en detrimento de un individuo por completo subordinado a lo colectivo. Lo que revela es, para empezar, una economía de la energía, en el sentido más amplio del término. La moral azteca impone una estricta codificación de los comportamientos, lo que se traduce en una planificación absoluta de la totalidad de conductas. El juego, por su gratuidad, y la desviación y la marginalidad, por su inconformidad, quedan proscritos en tanto que gastos inútiles. La energía individual es toda ella puesta al servicio de la comunidad. Esta «buena» gestión no basta, hay que aportar energía nueva, recargar el universo y, con él, la sociedad. Los sacrificios humanos constituyen la tecnología empleada con esta finalidad. Éstos hacen vida de la muerte, captan ritualmente fuerzas vitales que estarían destinadas a disiparse si fueran ejercitadas. La sociedad azteca queda así dramatizada en su totalidad; las escenas sacrificiales se despliegan con motivo de manifestaciones ceremoniales y solemnidades públicas que convocan al pueblo a una especie de teatro de la crueldad. Los guerreros proveen de víctimas y, en su captura, aterrorizan a otros pueblos. Los sacerdotes sacrificadores alimentan a los dioses que gobiernan los signos, los elementos y la naturaleza, los hombres y la sociedad; las comidas antropófagas que siguen a los sacrificios son la oportunidad de que la elite quede vinculada en comunión. Del pueblo azteca Ch. Duverger dice que recibía la violencia sacrificial con

un sentimiento de «fascinación asustada». Todo el sistema de poder, a través de su abundancia simbólica y ritual, es puesto al servicio de un orden devorador que liga solidariamente universo y mundo humano. El sacrificio es la solución escogida para el mantenimiento incesante de ese orden caníbal.

El ejemplo es extremo; se nos antoja absolutamente exótico, bárbaro a pesar de la magnificencia de la civilización azteca. Lo que da a saber es que los poderes tradicionales han asumido siempre la doble carga del orden de las cosas y del orden de los hombres. Y que de ello resulta un despliegue simbólico y ceremonial de una profusa riqueza, una multiplicación de las prescripciones y prohibiciones, una dramatización generalizada de la que la naturaleza, al igual que pueblos y ciudades, son escenarios. La racionalización política no acaba de borrar por completo las antiguas maneras. Todos los periodos de crisis grave vuelven a ponerlo todo en cuestión, hasta provocar la formulación de una nueva teoría de la naturaleza, incluyendo en ella la propia naturaleza humana. La primera Revolución Francesa así lo demostró. Las sociedades contemporáneas, regidas por la racionalización técnica, vuelven a ser aparentemente contables de la gestión del mundo natural, del medio en que se inscriben los agrupamientos humanos. Abren el espacio y se libran a rivalizar en poderío. Explotan una forma de energía –la del átomo– que lleva en sí la capacidad de destrucción absoluta o, en tiempo de paz, su riesgo. Padecen la limitación de las fuentes de materias primas y generadoras de energía y se encuentran enzarzadas en una endémica guerra económica. Se descubren –y así lo confiesan a veces– culpables de desnaturalización, de contaminaciones y de degradaciones. El drama se restituye en un escenario cuyos límites trascienden las fronteras de las sociedades. Vemos reaparecer entidades olvidadas: Helios, en el centro de las nuevas fiestas solares, se convierte en mensajero del porvenir tecnológico o en una amenaza fatal si la capa de ozono no nos protege de sus ataques. Pero la asociación poder/naturaleza se muestra de una forma más cotidiana. En la gestión: la adminis-

tración de Los Ángeles cuida del aire de la aglomeración; por doquier, el poder público debe garantizar la calidad del agua; los ministros del Medio Ambiente ya empiezan a ser, aquí y allá, los responsables del buen orden del medio natural. En la protesta: las luchas teatralizadas garantizan la defensa contra las poluciones industriales y contra el estado de antinaturaleza creado en las megalópolis en expansión. El combate ecológico, que también recurre a medios simbólicos y espectaculares, nos aporta pruebas de cómo el poder está siendo puesto en cuestión. Sus miras apuntan a una redefinición de lo económico (en tanto que relación con la naturaleza), de las relaciones sociales, así como del régimen político en que se expresan.

Porque se funda ante todo en el estudio de las sociedades de la tradición, la lección antropológica subraya hasta qué punto el poder resulta del juego de las diferencias, de su simbolización y de su manifestación espectacular. El poder separa, aisla, hace enfermar; eso es algo que todo el mundo sabe. Sobre todo, cambia a quien accede a él. La entronización es una modificación. Hace a los reyes. La antropología política africanista lo ha demostrado repetidas veces. Incluso en el caso de las pequeñas sociedades sin aparato y con un gobierno discreto. En el Togo septentrional, el jefe de clan de los moba no accedía a su cargo sino después de haberse retirado un tiempo ante los altares protectores. Allí, recibía coronación, formación e insignias. Se convertía en *otro*, en tanto había sido objeto de una mutilación sexual, había asumido un nuevo nombre, había aprendido un código de conducta específico que le imponía especialmente no hablar sino a través de un intermediario.

Las grandes monarquías antiguas aplicaron este procedimiento de forma todavía más radical y dramática. El soberano Yatenga, que gobernaba uno de los reinos mossi de Burkina-Faso, no era, en una primera fase, sino el jefe de todos los jefes. No podía recibir la calidad de rey sino luego de un itinerario iniciático de larga duración, que le llevaba a través de una parte del reino a los lugares simbólica e históricamente poderosos.

Durante el recorrido, la persona real se formaba y el poder real se iba precisando. El acto decisivo y último se situaba allí donde quedara establecida la primera residencia del fundador del Estado. El rey ya lo era. Se le exponía a pleno sol sobre la «piedra del poder» y era presentado al pueblo sobre un caballo semental que simbolizaba el nuevo reino, revestido de ropajes blancos especiales. Con su triunfal retorno recibía todos los testimonios de sumisión. El rey, en el curso de estas pruebas de formación, «asimilaba» el espacio y la historia mossi. Las incorporaba: términos con una misma raíz designaban, a la vez, la búsqueda iniciática, al reino, al soberano y, en su sentido más radical, comer, alimentar.

La información africanista comporta numerosas descripciones comparables. En el reino de Loango, en la periferia del imperio Congo, el rey nacía de la elección y de la puesta a prueba. Durante los siete primeros años del reino, no era soberano de pleno derecho, sino que «incubaba». Decía recibir las «fuerzas» –poderes que no se reducían a la sola capacidad de obtener la subordinación– haciendo retiro cerca de los sacerdotes y de los adivinos. Su obligación iba a ser la de gobernar de manera ejemplar. Hacia el final de este periodo probatorio, recibía la formación última, la consagración y el consentimiento de los poderosos, en el transcurso de un periplo de varios meses por las siete provincias del reino. Debía triunfar en múltiples pruebas iniciáticas y físicas, incluida la de resistir ante las atenciones especiales que le dedicaba una virgen que acompañaba su séquito. Era puesto en contacto con los santuarios más venerados, llevaba a cabo sacrificios que en algún caso podían exigir niños como víctimas. Al final, la entronización mostraba públicamente, con gran fasto, el rey obtenido; a través de ésta quedaba sacramentado, recibía su sitial, su vestimenta distintiva, su nombre de reino; se manifestaba así el juramento de lealtad de los jefes, pero también los límites en el interior de los cuales la autoridad soberana debía mantenerse.

En estos regímenes tradicionales, de exuberante simbolis-

mo, la transfiguración que provoca el poder y la puesta en escena de la jerarquía resultan de algún modo evidentes. Todo remite al soberano, se simboliza y se dramatiza para él: las relaciones con el universo, con el mundo exterior, con el territorio político, con el pasado y, así, con la historia, con la sociedad y sus obras. El rey se sitúa en el corazón de las representaciones. Modificaciones físicas, incluso sexuales, pueden serle impuestas. El poder le «viste» o fija sus figuras sobre la superficie de su piel. El soberano Loango, maquillado de ocre y caolín desde la frente hasta la punta de los pies, se convierte en un registro donde el poder inscribe sus signos y motivos. De todo ello resultan dos consecuencias principales. Al diferenciar de manera absoluta, el poder separa, sacraliza: coloca aparte a sujetos que, como las divinidades, cuentan con fieles, hasta el punto que política y religión se pertenecen una a otra. Requiriendo tal transformación radical, el poder impone un proceso que es aquel que le permite realizarse. Las cartas dinásticas permiten designar un soberano entre los pretendientes; está por hacer un rey. A la espera de, eventualmente, deshacerlo: por la revuelta, los ataques insidiosos, la confirmación de sus flaquezas, entre aquellas de orden físico que entrañan el riesgo de un contagio de debilidad.

Las sociedades de la modernidad permanecen, en relación con todos estos aspectos, más próximas a la tradición de lo que podría antojarse. Han cambiado el modo de la representación, puesto que han sufrido los efectos de la laicización, pero no por lo que se refiere a lo esencial. Un candidato al cargo supremo no puede hacer irrupción, surgir de lo desconocido, a no ser en circunstancias excepcionales que hagan de él un héroe o salvador. Si no es así, debe haber sido preparado, haber adquirido una figura pública, una «dimensión nacional», una credibilidad que sea resultado de sus pruebas de iniciación y de sus éxitos anteriores. Vencedor, tendrá la obligación de representar recurriendo a un ceremonial, de gobernar haciendo manifiesta su competencia y su «suerte», de dominar mostrando cómo con-

serva el control sobre las «fuerzas» –incluidas las suyas propias–. Su condición física habrá de manifestarse espectacularmente, mediante la natación, la caza, la carrera o cualquier otra hazaña. Se trata de un dato político, y el conocimiento de su degradación afectará el nivel de favor por parte de la opinión pública.

La lección de historia viene a completar la de la antropología, al aproximarnos a otras formas de dramatización social y política. Sin duda, los ejemplos más sorprendentes sean los de un Occidente medieval que practica la teatralización generalizada de la sociedad, y el de un Occidente del Renacimiento que «representa», sobre todo a través de un tipo de fiesta que suscita la coordinación entre las distintas artes. En tanto que instrumentos de poder, estas celebraciones efectúan la transposición dramática de los acontecimientos históricos, traducen simbólicamente las relaciones políticas y sociales y organizan una puesta en espectáculo de la ideología.

Las sociedades medievales estaban todas ellas impregnadas de lo imaginario; Georges Duby nos ha mostrado su contenido y funciones. La Edad Media da comienzo en el momento en que «Roma no era ya en Occidente sino un decorado en ruinas», pero la fascinación romana acaba sometiendo a los bárbaros. Lo que define la época es la dirección de la Iglesia, que impone a la conciencia colectiva, y durante siglos, «una representación global de la sociedad». Ésta refleja en la tierra el reino de Dios; su centro es el rey, guía del pueblo cristiano, garante del orden, protector de los pobres y de la Iglesia, que lo sustituirá en cuanto la autoridad real se desmorone; su unidad acabará por ser traducida, en referencia al plan divino, en una disposición jerárquica de las funciones religiosa, guerrera y productiva. El tercer registro de lo imaginario se abre con las grandes transformaciones del siglo XI, que protagonizaron ciudades que vieron resurgir en ellas las escenas del poder, la riqueza y la creación. Tres fuentes alimentan así, a lo largo del tiempo, a sociedades en movimiento que se generan a sí mismas en la producción de imágenes y espectáculos de un orden figurativo propio.

Jean Duvignaud las ha calificado de «sociedades visuales»; todo queda mostrado y todo es puesto a actuar, las prácticas sociales se llevan a cabo en el marco de una dramatización permanente. Vínculos sociales establecidos a partir de los rigores de una escenificación dada hacen de cada encuentro público una representación. Las circunstancias de la vida individual –nacer, casarse, morir– se traducen en actos representativos, ejemplares o exaltantes. Concebidas en tanto que auténticas liturgias civiles, las fiestas ponen en escena las jerarquías constitutivas de la sociedad con el fin de exponerlas, de confirmarlas o de contestarlas simbólicamente en esas pantomimas sagradas que son celebraciones como las del Asno o las de Locos. Se escenifican los requisitos, las pasiones, las emociones: en los torneos, en los juegos de sociedad y en los juegos del amor. Un «rebosamiento de efusiones religiosas y de espanto sagrado», según la fórmula de Johan Huizinga, se manifiesta bajo formas extravagantes, hiperbólicas, dramáticas. Las reliquias de los santos devienen el objeto de una especie de canibalismo metafórico y ostentatorio. Los poderosos oponen a veces una humildad teatral, y momentánea, al lujo y a la suntuosidad de su existencia habitual.

El poder se va poniendo progresivamente en escena; también bajo su forma represiva, a la hora de las ejecuciones capitales, en el curso de las cuales la jerarquización social queda expuesta y el «ejemplo» se convierte en espectáculo. La Edad Media culmina rica en manifestaciones públicas en las que los poderosos figuran como personajes de una representación dramática que la sociedad se brinda a sí misma. En ellas, las apariencias sustituyen al orden real. Aportan a los «héroes» del drama prestigio y respeto. A cambio de sus demostraciones de poderío y de continuidad del poder, se les ofrece consentimiento y obediencia.

El Renacimiento hace de la representación un arte, antes que nada político, que se practica entre los príncipes y en los lugares públicos. Se trata de las «ferias» ofrecidas con motivo

de nacimientos y bodas, de los festejos y solemnidades de la corte, de juegos, consagraciones, «entradas» y triunfos, pero también de los cortejos cívicos de las grandes ciudades, del teatro de calle y de las traslaciones novelescas, todo ello al servicio de la transmisión indirecta de una enseñanza. En el siglo XVI, la expresión de este arte todavía comporta elementos medievales, pero, bajo la influencia de Italia, los elementos envejecidos van siendo paulatinamente sustituidos. Las nuevas fórmulas se imponen en Francia bajo el reinado de Enrique II. Cada una de las entradas reales en las ciudades asocia la evocación mitológica a una exaltación de la monarquía y de su misión; el joven soberano es mostrado bajo la doble figura de un emperador romano y de un defensor de la cristiandad, como descendiente de los troyanos y como rey de la nación reconocido hijo primogénito de la Iglesia. De hecho, queda constituido un repertorio común a toda Europa occidental. La transformación de los temas, de los símbolos y del lenguaje artístico, acompaña una preocupación central por el poder. Todo se muestra y se dice con relación a él: el poder imperial de Carlos V, las rivalidades, el antagonismo entre la religión romana y la religión reformada, la constitución de las ciudades, los descubrimientos de un mundo abierto a las conquistas y a la propagación de la fe.

El triunfo de Carlos V en Bolonia, en 1530, marca el apogeo de su poderío al proclamar su dominio sobre Italia. Las calles son un decorado que brinda al esplendor imperial su trasfondo de antigüedad; por una parte, los arcos de triunfo, los trofeos, las alegorías que recuerdan las hazañas de los héroes y emperadores del Mundo Antiguo; por la otra, las colgaduras, banderas y blasones que evocan las victorias del soberano, mezclándose con los emblemas e insignias del papado. Porque los dos actores centrales de la representación son el emperador y el papa Clemente VII, que le corona y consagra. Un puente de madera, levantado para el evento, le permite a la muchedumbre contemplar el espectáculo ceremonial. Pero la lección principal es la provista por el cortejo victorioso que sigue. La dignidad impe-

rial y la dignidad papal se muestran con todo su aparato. Se trata de una larga y suntuosa procesión en la que figuran cardenales, obispos, príncipes seculares, embajadores, gobernadores, representantes de Bolonia haciendo ondear los pendones de la ciudad, delegados de Roma, funcionarios y gentes del servicio, consejeros y «doctores», un millar de hombres de armas «bien montados y triunfalmente ataviados».

A lo largo de todo el recorrido, un heraldo le va lanzando al pueblo monedas de oro y de plata, gritando: «¡Largueza! ¡Largueza!», a lo que se le responde: «¡Imperio! ¡Imperio!». La fiesta completa el ceremonial: banquete de los poderosos cuyas sobras son lanzadas a la multitud, festín del pueblo que recibe carne, pan, y vino que mana de dos leones y un águila bicéfala convertidos en fuentes.

Esta representación total, de la que la ciudad entera constituye el escenario, es una acción política de múltiples facetas. Afirma la necesaria unión de los dos poderes, espiritual y temporal. Exhibe el poderío imperial en toda su gloria, incitando a ir más allá por medio de la conquista sobre los infieles y la expansión de la cristiandad. Traslada, produciendo el engañoso espectáculo de una Europa unificada por el reconocimiento del prestigio y la fuerza de Carlos V. Subordina a través del fasto. Luego, se duplica a sí misma en una maniobra política decisiva, que someterá Italia reduciendo a sus príncipes a la condición de gobernadores imperiales. Los súbditos han recibido el poderoso efecto del espectáculo, los dominantes han desplegado sus estrategias.

Las «entradas» italianas son, ante todo, ilustración de la monarquía absoluta; las del Norte (en Flandes), calificadas de Gozosas, hacen de la ciudad y del pueblo coprotagonistas junto al príncipe de la puesta en escena y la representación. Mientras que en Italia son las estatuas y las figuras pintadas las que amueblan el decorado, aquí, los cuadros vivos que los ciudadanos componen presentan a la ciudad y su historia a través de montajes legendarios y alegóricos. Estos últimos pueden reservar un

lugar para el desnudo femenino, como puede ver Durero en Amberes con motivo de la entrada de Carlos V. Un doble cortejo –el del soberano y el de la ciudad– hace desfilar a los notables, así como a los diferentes cuerpos y categorías sociales. La fiesta oficial le cede un amplio espacio a las diversiones populares y a la espontaneidad, a la *kermesse*. Si la ciudad «se da», en ocasiones bajo la forma simbólica de corazón ardiendo ofrecido al príncipe por una doncella, no está menos presta a expresar la voluntad de mantener sus libertades y privilegios.

En tales circunstancias, la propia ciudad se hace pedagoga colectiva y educa al soberano para requerir de él fidelidad. Lo hace mediante metáforas, alegorías o espectáculos. Gante le recuerda al príncipe, diez años después de una brutal represión, que su deber es el de asegurar la felicidad de sus súbditos. Brujas presenta un elogio, con doble sentido, de la monarquía, merced a una alegoría del buen gobierno que libra al trabajo de los estragos de la guerra. Ypres compone un cuadro de agradecimiento al príncipe por la paz que va a instaurar. Douai instala a Trabajo (bajo la figura de un vigoroso joven), orgulloso junto a Munificencia y Justicia. Los temas de inspiración se hacen más ofensivos cuando el fasto y la *kermesse* no logran ilusionar en el marco de una situación que se ha convertido en crítica. La guerra, las desigualdades, el enfrentamiento social, el conflicto religioso ocupan entonces el primer plano de la escena.

Al abrirse la era de las revoluciones modernas en Europa, la dramatización política no desaparece. El acontecimiento le devuelve la juventud. Éste consagra, conmemora, difunde las nuevas ideas y reclama la adhesión por medio del espectáculo; gobierna el ceremonial trágico de los sacrificios de fundación, como se puso de manifiesto con ocasión de los guillotinamientos y las jornadas de sangre de la Revolución Francesa. Mirabeau defiende el establecimiento de fiestas públicas; las alegorías de las antiguas entradas reales son suplidas por aquellas otras que simbolizan la libertad conquistada y en que son evocadas las grandes hazañas conseguidas. Dantón –que sabe que

todo poder está cargado de sacralidad– exige que las fiestas cívicas tengan un contenido religioso. Pero esa religiosidad debe ser la de una sociedad nueva, la de la propia República. Lo que se pedía a las claras era la instauración de una religión política. Robespierre reconoce en el sistema de fiestas nacionales el más poderoso medio de regeneración en la fraternidad. De hecho, la sociedad es conducida a su propio culto y el pueblo, apenas decretado soberano, se ve sometido a un soberano metafórico del que el nuevo poder no puede ser otra cosa que el vicario.

El evidenciamiento de la teatralidad de lo político, de su sacralización y de sus ritos, no es una sutil forma de reducirlo a sus apariencias y a sus juegos ilusorios. Es un resultante en que todo concurre, de las relaciones sociales definidas por el sistema productivo hasta aquellas otras que los valores y el imaginario colectivo constituyen. Si se admite que toda sociedad está siempre en transformación, nunca estancada, que su unidad no se realiza sino en la imagen que impone precisamente el poder dominante, que sus pretensiones y prescripciones no son jamás del todo conformes con la realidad vivida, se puede comprender entonces mejor la necesidad de producir efectos que asuman una función compensatoria. La sociedad no se «sostiene» solamente por la coerción, ni por legitimar relaciones de fuerza, sino por el conjunto de transfiguraciones de las que es, a un mismo tiempo, objeto y ejecutora. Su orden continúa vulnerable; es portador de perturbaciones y de desorden, ellos mismos generadores de astucias y dramatizaciones capaces de mostrar el poder en negativo.

1. El drama

Para-notas

Emmanuel Terray, en su obra *La Politique dans la caverne* (Seuil, 1990), muestra cómo las grandes confrontaciones políticas y judiciales, el choque de argumentaciones antagónicas, «la

parada de los conceptos y el combate de las ideas», encuentra su lugar en el marco del teatro griego antiguo. Bajo la influencia de los sofistas, la escena se convierte en el lugar en el que la ciudad reflexiona acerca de ella misma. El teatro de Eurípides, en especial, recurre a «la prueba despiadada de la escena»; opera a la manera de un «tribunal».

Ha sido el politólogo William M.J. Mackenzie, en *Power, Violence, Decision* (trad. franc., PUF, 1979, bajo el título *Pouvoir, violence, décision*), quien ha buscado en las imágenes «la sustancia de la política». Este autor propone asociar «la explicación mitológica y la definición conceptual». Hace del mito de Prometeo un «mito del poder, de la violencia y de la decisión».

Philippe-Joseph Salazar ha dedicado su memoria (inédita) de ciencias políticas a explicar el poder de Savonarola. Lo que nos muestra es una «dictadura de la voz». Ha tratado, más adelante, en un libro en que propone una «genealogía de la Ópera» –*Idéologies de l'Opéra* (PUF, 1980)–, acerca de la ubicación sociológica del arte lírico. Lo que pone de manifiesto, refiriéndose al periodo clásico, es hasta qué grado «el mundo natural, el mundo civil y el mundo político se encuentran vinculados a través de una misma estética».

El tratamiento ideológico, político, de la fiesta continúa excelentemente resaltado por Jean Duvignaud en su obra *Fêtes et Civilisations* (reedición, Actes Sud, 1991); la ideología está en la fiesta, y la fiesta en la ideología. Dos capítulos ilustran la festivalización, en tanto que adhesión alucinatoria, de los regímenes totalitarios: los dedicados al «San Juan nazi», en Munich, y al «Mayo socialista», en la Europa del Este.

El lenguaje político se estudia hoy basado en las teorías de la comunicación (véase *Dictionnaire de la communication* bajo la

dirección de Lucien Sfez, PUF, 1992); una revista, *Mots*, está dedicada a la cuestión (Presses de la Fondation nationale des sciences politiques), un asunto que los debates en torno al «hablar verdadero» han devuelto al centro de las controversias. Sobre este tema volveremos en el capítulo 5 de esta obra.

A propósito de la fiesta y su función política en tiempos del Renacimiento, conviene remitirse a la serie de obras colectivas publicada por las ediciones del CNRS a partir de 1961: *Les Fêtes de la Renaissance*. Sobre la fiesta revolucionaria, léase a Mona Ozouf, *La Fête révolutionnaire, 1789-1799* (Gallimard, 1978).

II
EL DESBARAJUSTE

El orden de las sociedades diferencia, clasifica, jerarquiza, traza límites defendidos por prohibiciones. En ese marco, y en tales condiciones, quedan incluidos papeles y modelos de conducta. Ese orden puede ser embrollado, objeto de burla, invertido simbólicamente, a falta siempre de poder derrocarlo. Su astucia suprema es, precisamente, la de sacarle provecho a semejantes amenazas, haciendo de ellas un instrumento con que fortalecerse; he ahí dónde reconocer las leyes de una termodinámica social en que se manifiesta la función asignada al desorden en el seno mismo del orden.

Es este último quien conserva la ventaja inicial, puesto que cuenta con la subordinación de las conciencias. La desviación puede generar vergüenza, culpabilidad ante uno mismo, censura por parte de los demás, todo ello antes incluso de que la ley aplique su rigor. Estas constricciones tienen por sí mismas fuerza suficiente como para poder imponer un estilo, una manera distintiva, a una civilización o a una colectividad. El ejemplo más utilizado, siempre a punto para su uso, es el del Japón. El ridículo deviene causa de ostracismo, y la humillación pública puede convertirse en vergüenza suicidaria. Esta obsesión por el juicio exterior equivale a la relativa al pecado (y, por tanto, al juicio final) en Occidente. Por otra parte, la equivalencia no es exclusiva. La pérdida de prestigio no sólo causa estragos en Oriente. Madame de Staël constataba cómo, en su época, el ridículo se había convertido en Francia en «el arma más terrible que emplearse pueda».

La opinión de los otros, a veces puesta en escena, hace ley. Así, los antiguos esquimales de Groenlandia recurrían al duelo

de canciones para solucionar un conflicto entre dos oponentes. Éstos se enfrentaban ante la asamblea tribal, reunida para asistir al juicio tanto como al espectáculo. Los protagonistas se enzarzaban en una guerra de palabras, burlas, insultos, obscenidades. Era el ridículo lo que estaba en juego. Su consecuencia era la de una grave perjuicio para aquel que lo sufría, puesto que, socialmente devaluado, su suerte no podía ser ya otra que la de la soledad o el exilio. Esta lucha verbal espectacularizada puede adoptar la forma de un juego de riesgo elevado. Como en el sur de Italia, donde adopta un nombre en extremo revelador: la Ley. Roger Vailland hizo de ello el tema principal de una de sus novelas. Los jugadores escogen en cada grupo a un jefe que impone sus reglas y su dominio; éste insinúa, reprueba, agravia el honor de sus adversarios. Su arte de la provocación se nutre del juicio de los testigos; las víctimas deben padecer la ley sin rechistar. Se trata de un juego de poder llevado al extremo de lo arbitrario y en el que no se emplea otra arma que la del ridículo.

Estamos haciendo referencia a uno de los instrumentos más poderosos de que se vale la conformidad. Un antropólogo, Paul Radin, constató como ésta preserva tiránicamente el orden establecido mucho mejor de lo que podrían hacerlo las más coercitivas y terminantes instrucciones. Los indios de las llanuras, en América del Norte, recurrían a la amenaza del ridículo con el fin de comprometer a sus guerreros en empresas que exigían una bravura excepcional. Los indios tlingit de Alaska distinguían los actos criminales de los actos «vergonzosos». En el caso de estos últimos, sus autores eran objeto de ridiculización por medio de cantos y de efigies emplazadas en lugares públicos; la sanción era tan severa que solía acarrear el que los culpables acabasen por dejarse morir. Algo parecido podríamos encontrar entre los ashanti de Ghana. El escarnio asegura, más que cualquier otra forma de represión, la observancia de las tradiciones. Ataque sutil que permite despojar a un hombre de su propia estima y del respeto de los a él asociados; y de la que no existe

escapatoria, a no ser el suicidio, admitido en circunstancias así como podría serlo la guerra para evitar la captura o la servidumbre. Podrán resultar exóticos estos ejemplos, pero el fenómeno es general; el miedo al ridículo ocupa siempre el lugar que le corresponde y su asalto mata real o simbólicamente, tanto más si la víctima está socialmente en vida.

Pero los poderosos son menos directamente vulnerables que el resto de la gente. También en este asunto, los ashanti nos brindan una lección. Cuando uno de ellos ha sido ofendido por el jefe y decide replicar, siempre tras haber calculado los riesgos, recurre a una puesta en escena que supone para él una reparación pública. Obtiene la complicidad de uno de sus amigos, con quien se enzarza en una violenta querella en presencia del jefe; ataca a su cómplice-sucedáneo, lo pone de vuelta y media y se burla de él. Se trata aquí de un subterfugio en el que no se engaña a nadie: el ofendido ha presentado su réplica, el amigo no ha resultado herido, el hombre de autoridad ha recibido indirectamente y en detrimento suyo la crítica. De hecho, el poder debe reservarle un espacio a esta última que sea capaz de contenerla o transformarla. Las pasquinadas fueron, en Roma, un exutorio más o menos bien aceptado; cuando el papa Adriano VI, en un momento de mal humor, pretendió derribar la estatua de Pasquín, sobre la que habían sido fijados textos satíricos, se le hizo notar que ello no haría sino exacerbar las mordacidades. De los pasquines romanos a los diarios murales de China, esta tradición que permite la expresión crítica y su manipulación aparece apoyada y difundida. Los practicantes de la sátira colectiva (protegidos por el anonimato de la literatura popular) han procurado señalar por medio de la burla los límites del poder. El censor puede ocupar una posición reconocida en el marco de convenciones y usos capaces de prever los daños provocados por su ataque. Una vez al año, las figuras públicas más importantes de los Estados Unidos son sometidas a un juego de mofa que les pone en ridículo, aunque sea prácticamente a puerta cerrada. Es con ocasión del banquete ofrecido por el Gridiron

Club, organización que reúne a un cincuentena de corresponsales de prensa acreditados en Washington. Son invitados varios centenares de políticos notables, incluido el propio Presidente. Durante la velada, los participantes asisten a un espectáculo en el que los periodistas caricaturizan y se ríen de los poderosos. El ataque es político y no caben obscenidades ni alusiones sexuales. Sólo se admiten indiscreciones que los filtros seleccionados de información han hecho llegar a la prensa. La sátira queda, en lo esencial, confinada en el círculo del poder, como ocurriera con la del bufón de la corte de otras épocas.

El orden social parece contar, salvo en los periodos críticos, con todas las ventajas, incluida la de la complicidad de las conciencias. Y, sin embargo, es vulnerable; tras la fachada de las apariencias, el desorden trabaja, el movimiento transforma, el desgaste del tiempo deteriora. El juego de la verdad es el más peligroso; si el bufón tiene licencia para decirla es bajo la forma de broma, que la hace menos ofensiva. Los pintores trataron durante mucho tiempo las «escenas de poder» introduciendo en ellas a grotescos, locos, bufones o disfrazados. Es decir, la otra cara del aparato, del poder seguro de sí, de la grandeza. Pero esas figuras no han nacido únicamente del artificio o del arte, sino que nos restituyen una realidad que no es propiamente la de una época o civilización en concreto.

Lo imaginario colectivo les ha dado vida en el seno de mitos de los que Paul Radin pudo afirmar que revelaban «las más antiguas formas de expresión humana». Un personaje genérico, engendrado o que se transforma, que actúa tan pronto como dios o héroe que como bufón, es el del *Trickster*, así llamado por los mitólogos anglosajones para conservar con ello el recuerdo de una vieja palabra francesa que tiene el mismo significado: *triche*, trampa, fullería. Por mediación suya, todo queda confundido y cuestionado; los límites se desdibujan, las categorías se mezclan, las reglas y obligaciones pierden su fuerza. Las aventuras del héroe pueden hacer del mito el equivalente de una sátira, de una crítica sarcástica de la sociedad y del tipo de hom-

bre que genera. Entre los indios winnebago, el ciclo de Wakdjunkaga narra incidentes y acontecimientos que –provocados por el héroe– ofenden las más fundamentales conminaciones sociales. El jefe no se comporta de forma adecuada, rompe con las prohibiciones (en especial las de carácter sexual), saquea los lugares sagrados, erige su pene en lugar de su emblema de autoridad con motivo de la fiesta anual o rechaza los «ideales» de la sociedad. Algunos rituales son presentados de manera paródica; la competición ceremonial entre clanes en que se pone en juego la jefatura, los procedimientos y pruebas que señalan el paso a la pubertad, las prácticas mediante las que se obtiene la bendición de los espíritus, las costumbres impuestas con motivo de las incursiones guerreras. En todas estas circunstancias, el héroe perturbador suscita la anécdota o la transgresión y se ríe de todo con total impunidad. Los mitos del *Trickster*, o embaucador, cuentan con una amplia difusión en América del Norte; nos devuelven al tiempo de los orígenes o del extremo pasado, lo que permite la crítica atemporal y la sátira aparentemente inofensiva; todos estos mitos dan cuenta de los hechos (y metahechos) y gestas de un héroe mal identificado, en ciertos aspectos divino, siempre errabundo, que ignora los límites del bien y del mal, poderosamente sexuado, complicado en aventuras caracterizadas por la astucia y el equívoco. Es mediante la indefinición, lo inesperado o el movimiento desordenador de distinciones que se expresa imaginariamente esta falta de respeto hacia el orden, adoptando la apariencia de una figura capaz de transformarse y de hacer chistes sacrílegos.

Carl Jung hizo el comentario psicológico de estas observaciones antropológicas. Le atribuyó al mito del embaucador una eficacia terapéutica de otra naturaleza, la de evocar las insuficiencias de las sociedades de los primeros tiempos, así como los aspectos «inferiores» del carácter en los individuos. No se trataría tanto de una disolución del orden por la irrisión, como de la producción de imágenes negativas que incitaran al olvido de esas inferioridades originales, lo que conduciría al reconoci-

miento positivo de todo lo que los desarrollos ulteriores de la sociedad ha ido aportando. Desde una perspectiva freudiana, los analistas contemporáneos han puesto en evidencia la función liberadora de las pulsiones, sexuales y agresivas, que, en condiciones de normalidad socialmente reprimidas, sólo pueden formularse de manera indirecta si se quiere evitar el riesgo de desintegración social. Lo que se plantea es, en estos casos, las «domesticaciones» primeras a partir de las cuales el orden social pudo llegar a constituirse: las de la sexualidad y la violencia. Y de ahí las instituciones de parentesco o de autoridad que las ejercen, bajo la protección de interdicciones imperativas.

En los contenciosos entre el hombre y la sociedad que le somete, el personaje del embaucador permite expresar, a través del mito, incertidumbres y rechazos, introducir imaginariamente la turbulencia en un universo de códigos y restricciones. Esta figura ocupa una posición central tanto en los mitos popularizados por las literaturas orales como en aquellos que rigen lo sagrado y las prácticas rituales. En *Leyendas de Guatemala*, Miguel Ángel Asturias nos habla de las aventuras de Guacamayo, «pájaro abigarrado como la mentira», falso dios y por tanto embustero. Este personaje engaña por medio de la palabra, «lía» con su lengua, intenta perder a los dioses, entre ellos a uno de los más antiguos –Kukulkán, la Serpiente Emplumada–. Crea la ilusión y, al mismo tiempo, desilusiona, puesto que cuando está ebrio «ve las cosas como son». Las tradiciones africanas también le reservan su lugar a una entidad turbulenta. En los cuentos de animales, que sitúan sus aventuras en el marco de la vida cotidiana, la liebre o la araña le prestan con frecuencia su forma. Las peripecias de este personaje son la consecuencia de la astucia, del engaño, de las trampas de que hace víctima al poder; es mediante todo ello que, como hace notar Denise Paulme, se introduce «el movimiento y la vida» en un mundo que de otro modo permanecería inalterado. A un nivel superior, ciertas mitologías africanas hacen surgir, a medio camino entre los dioses y los hombres, la figura de un perturbador divino.

Tal es el caso de Legba, al que podemos encontrar presente tanto en el universo religioso de Benin como en el de la deportación negra a las Américas. En el antiguo Dahomey, aparece como el último de los hijos que le nacen a una divinidad primordial andrógina. No recibe a su cargo sector alguno de la creación, sino la capacidad de dominar las lenguas, de hacer de intérprete entre los dioses y entre éstos y los humanos. Porque es el dios de la comunicación, goza del don de la ubicuidad y puede entrar en acción en cualquier lugar. Tiene su sitio en todos los grupos de culto y en todas las casas. Se halla presente en los puntos de encuentro o de paso –los cruces de caminos, los lugares públicos y los solitarios–. Está vinculado a la sexualidad, a los símbolos fálicos, a la «potencia». Aparece intrínsecamente unido a la adivinación, a la comunicación con el porvenir, a la palabra de Fa, el señor del destino.

El corpus de narraciones que reuniera Honorat Aguessy nos brinda una descripción multiforme de Legba. Por lo demás, sus numerosos nombres revelan que se hace referencia a una figura especialmente dotada para la transformación. No puede imponerle límites ni el espacio, ni las reglas, ni las categorías; escapa a las obligaciones y a toda autoridad, a las distinciones del bien y del mal, y, en su total libertad, es a veces comparable a un loco; es el «ser bueno-malo». Se le asocia al movimiento, a los desequilibrios, a los accidentes; opone su indisciplina divina a la «disciplina» del orden social y universal. Puede dispensar felicidad o infelicidad, perturbar, construir o destruir, lo que le vale ser también llamado el Destructor. Actúa por medio de la argucia, hace malas pasadas, confunde; es un dios malévolo, que, sin embargo, no resulta asimilable al Maligno cristiano. También está sujeto a la cólera: los sacrificios y ritos sirven para apaciguarlo. Practica la ironía que hace añicos las apariencias y disipa las ilusiones.

Gozando de la capacidad de intervenir en cualquier lugar, de ser, por saber y cálculo, señor de todas las situaciones, Legba cuenta también con la virtud de aplicar sus ardides contra los

imperativos que definen el orden del mundo y de la sociedad. Al poner en acción una cierta dosis de libertad, introduce la posibilidad de no quedar del todo sometidos a las exigencias del destino ni a la fuerza de los poderes. El mito del que constituye la figura mayor presenta una significación política manifiesta; la mayoría de narraciones lo sitúan en relación con un detentador de poder, que puede ser el propio rey. Legba es el único que se atreve a oponerse al dios supremo, a las agrupaciones de dioses, al soberano, a la familia real, a los dignatarios. Esta capacidad ofensiva se manifiesta bajo tres modalidades básicas: la ironía, que devalúa el poder y sus jerarquías; la rebelión, que pone de manifiesto que el poder no es intangible, y el movimiento, que introduce la alteración del cambio en el seno del orden.

Legba es poderoso por el movimiento, mientras que el soberano que gobierna Dahomey dispone de un poder absoluto y controla el Estado a partir de la fijación de las posiciones sociales. Legba alivia el agobio del sistema; mezclando las cartas, abre camino a la iniciativa y a lo aleatorio. Se le atribuye la capacidad de concederle a todo hombre los medios de obtener lo mejor o lo peor de un destino que le es particular. Ni siquiera el propio rey escapa de esa labor, a la que se somete, por mucho que «su» Legba sea considerado el más fuerte. Gobernantes y súbditos se reúnen bajo el gobierno del dios, al que el orden político queda subordinado. De Legba emana una enseñanza capital: sin tener en cuenta el movimiento, sin reconocer y manejar ese desorden que no puede dejar de engendrar, el orden acabaría dejando la sociedad reducida a la condición de astro frío.

Las producciones de lo imaginario cobran forma, materialidad, en instituciones y prácticas; pero, al mismo tiempo, son procesadas en provecho del orden social y del poder que lo cuida. El entramado ceremonial público las inscribe en un espectáculo en el que el más estricto de los rituales puede coexistir con la más desenfrenada improvisación. La irrisión interpretada se transforma entonces en un drama sagrado y, a veces, en

algunas de sus manifestaciones, incluso «salvaje» (o regresivo).

La ilustración perfecta de ello nos la ofrecen los antropólogos que han estudiado el personaje y las funciones del bufón (o *clown*) ceremonial entre los indios americanos. Lo encontramos en gran número de sociedades establecidas en América Central y del Norte. La ironía, la parodia, la transgresión definen su posición –«aparte»– y su empleo. El antropólogo Julian Steward resumió los ámbitos y temas a partir de los que se organizan generalmente estos dramas de la ruptura social. El primer conjunto se ocupa del tratamiento burlesco de lo sagrado. El bufón ritual no respeta a nada ni a nadie; su licencia es total y se halla protegido por la más absoluta de las impunidades, su ataque golpea tanto más fuerte cuanto más reverenciado es el objeto al que se dirige. Entre los pueblos, introduce la parodia y lo cómico en el ceremonial y hace lo que de ordinario constituiría tabú. Entre los zuñi, se comunica con los dioses sin el menor respeto, como, por ejemplo, imitando una conversación telefónica y haciendo uso de un lenguaje vulgar. En California, los bufones de los maidu transfieren lo burlesco al ritual, poniendo con ello en ridículo a sacerdotes y notables. Esta irreverencia sacrílega se inscribe en el ceremonial, del que con frecuencia constituye el contrapunto. El segundo conjunto de temas es el centrado en la sexualidad y en lo obsceno, con una intensidad tal que algunas de estas sociedades han sido calificadas de «fálicas». Los *clowns* sagrados de los zuñi (los *Koyemsi*) portan simulacros de pene, violan las prohibiciones y animan a la licencia sexual en el transcurso de determinadas ceremonias; provocan también la repulsión y el escándalo extremos, consumiendo sobras, pequeños animales vivos, orina y excrementos, representando lo salvaje y la bestialidad. Entre los hopi, el cómico sagrado introduce durante la acción ritual cánticos salaces, gesticulaciones equívocas, travestimientos, exhibiciones de falsos penes y vulvas, copulaciones simuladas incluso sobre los propios altares. Para los indios de las llanuras, el bufonismo se caracteriza por la ruptura con las prohibiciones sexuales, los

simulacros indecentes y los comportamientos obscenos. La liberación deviene grotesca por exceso, lo sagrado queda fortalecido por el sacrilegio, la ruptura del orden cotidiano adopta el aspecto de un espectáculo de risa. Un tercer grupo de temas se refiere a la mala suerte. El bufón ceremonial se muestra entonces ínfimo, desposeído, miserable y cubierto de andrajos. Juega con la suciedad, la indigencia, el físico poco agraciado y la decrepitud de la ancianeidad, el absurdo. Hace de las desventuras individuales un drama ridículo. Los tres registros principales a partir de los que el bufón compone su papel y sus textos no son disociables, por mucho que el acento puesto sobre uno u otro diferencie los tipos de sociedades y de culturas amerindias. En el momento del espectáculo ceremonial, todas las variantes colocan a cada ser humano ante los sistemas de fuerzas que conforman su condición: lo sagrado que le subyuga, el sexo que nutre sus pulsiones, la fortuna que engendra la incertidumbre y el riesgo.

El bufón ceremonial encarna a la ambigüedad, rompe con el orden *y* es la causa de esa ruptura. Forma parte del gran juego de los poderes. Entre los zuñi, constituye parte de la jerarquía que gobierna las colectividades. En razón misma de su singularidad: su nacimiento –se dice que incestuoso– es un escándalo, le diferencia; su fuerza proviene de capacidades sobrenaturales; su personaje se corresponde, a un tiempo, con el del payaso risible y con el del héroe. En razón también de los comportamientos prescritos a su función, dispone de una licencia absoluta que le permite violar todas las prohibiciones, pero está sometido a una disciplina y vive bajo peligro real el tiempo que dura su tarea. La ambivalencia se halla por doquier presente y puede hallarse también en los sentimientos que inspira; de un lado, el respeto, la reverencia, el afecto; del otro, el odio y el miedo que lleva a apaciguarlo por medio de presentes. Sin embargo, según Bunzel, intérprete del ceremonialismo zuñi, el grupo le reverencia y ama como a pocos jefes. De ahí procede la autoridad que se le otorga en las discusiones en que se tratan los asuntos comunita-

rios. El bufón ritual es, a la vez, aquel que libera por delegación, sin que la sociedad pueda reprimir sus transgresiones, y aquel que contribuye al mantenimiento del orden social. Un convertidor de desorden, cuyo instrumento lo constituye la teatralización ritual.

Porque la sociedad nunca está segura del todo de su orden, la función del payaso sagrado se encuentra presente y se asume en la mayor parte de las formaciones sociales sometidas a un poder tradicional. Así ocurre en Asia, en África, en Oceanía, como en las Américas, y, en ocasiones, en el interior de un complejo de prácticas que expresan determinada civilización a través de un simbolismo exuberante. Éste es el caso de Mongolia o del Tíbet, universos dotados de un imaginario de extraordinaria riqueza. Entre los mongoles, los bardos, reclutados en todos los niveles sociales, expresan mediante el relato épico alabanzas y críticas, de manera que sus narraciones denuncian y ridiculizan los abusos y ambiciones de los dominantes, nobles y sacerdotes. En el Tíbet, las ceremonias de protección contra las ofensivas de los demonios, o de expulsión del mal y del desorden por el procedimiento de la víctima propiciatoria, son frecuentes. La más importante, asociada a las fiestas del nuevo año y que tiene lugar en Lhasa, debe liberar al pueblo de las influencias nefastas y contrarrestar el poder devastador de una «fraternidad» diabólica, enemiga del Estado tibetano y de la Iglesia budista. Todas las fuerzas negativas son canalizadas hacia dos hombres que serán, acto seguido, expulsados de la capital. Estos personajes participan de una parodia demoniaca; visten groseras pieles, van tocados con gorros puntiagudos, su rostro aparece embadurnado mitad de blanco, mitad de negro; merodean por las calles y se apoderan de cuantos objetos llaman su atención. Durante la primera fase de las ceremonias, detentan el privilegio de una libertad sin restricciones. Hacen reír antes de convertirse en instrumentos de una purificación colectiva.

En el Tíbet, la intermediación del bardo y de sus ocurrencias le permite al relato remitirse a lo religioso, así como a prácticas

populares no menos que al ceremonial. El ritual, las fiestas y las actuaciones se articulan con los temas dominantes de la narración, que, en su conjunto, viene a expresar una manera de representar el mundo y la sociedad, su orden y los agentes que lo amenazan. La gesta de Joru-Gesar, comentada por Rolf-Alfred Stein, es una de las más reveladoras. El héroe es un personaje que se transforma. Niño divino presto a escaparse, es mantenido en la tierra y se convierte en el «villano Joru», expulsado y lanzado a múltiples empresas. Se le condena al exilio y a confraternizar con los demonios, de los que adopta la apariencia monstruosa y de quienes captura su poder, luego de haber eliminado a varios de ellos. Se le asimila al jefe de los mendigos ladrones de muchachas. Funciona como soberano, demonio o bufón. Se apoya en la fuerza de la ilusión y en su propia naturaleza, que permanece divina, lo que le permite salir victorioso de las pruebas. Hace jugarretas a los humanos, frecuenta a los dioses, conversa con los demonios, les reta a los dados y les engaña cuando participa en sus juegos. La magia, la mentira, la farsa que emplea, desconciertan y desarman. El héroe sale finalmente vencedor y se convierte en glorioso rey; las aventuras le han permitido dominar la «naturaleza demoniaca» en beneficio de la colectividad. En cierto modo, es un salvador; su demonismo implica una imagen invertida del Mefisto de Goethe, sus acciones no destruyen, sino que revigorizan. Lo que explica que, al utilizarla, se quiera que su epopeya quede vinculada a las ceremonias y fiestas que contribuyen al apaciguamiento y la regeneración de la sociedad.

La figura del bufón no ocupa la escena únicamente en sociedades exóticas y del pasado. Se halla igualmente presente en nuestros juegos, en nuestra tradiciones populares, en nuestros textos. En ellos lo vemos regresar con fuerza. Entre las cartas de baraja empleadas en Europa, encontramos el comodín, figura vestida como un bufón de la corte. Pero es en las cartas del tarot donde recibe su más rica significación: loco, pordiosero escandaloso, vagabundo que lleva un cinturón de oro evocador del

zodiaco, empujado hacia un horizonte en el que se perfila una indicación del caos. Esta carta juega con las apariencias y la realidad oculta; con el orden y el desorden; al no serle atribuida posición fija alguna, puede colocarse en cualquier parte, «va errante», desordena y ordena el curso del juego. El campo de las constataciones debe ser ampliado, puesto que el bufón jamás ha abandonado la escena folclórica, literaria o pictórica. Rey de los mendigos, rey del carnaval, rey respetado y despreciado, es, observa M. Szabolcsi, la «figura en que el orden se contempla en su vigor y en su caducidad». Del teatro de Shakespeare, con Falstaff y los personajes que imitan la locura para poder decir la verdad, al teatro de Musset y de Víctor Hugo, que dan entrada a la «malicia» del bufón de la corte, de la obra de Max Jacob, de Apollinaire, a la de Michaux, que utilizan la provocación del bufón, el demoledor de apariencias ha proseguido su larga andadura. A veces, hasta el punto de hacer que el escritor se identifique con él, como hacía James Joyce calificándose a sí mismo de «payaso irlandés» o de «gran farsante del universo». En la pintura, el recorrido no ha sido menos prolongado, puesto que nos conduce hasta traducciones contemporáneas del personaje por cuenta de Picasso, Ensor, Chagall, o por Miró, creador de un pueblo de arlequines. Este personaje expresa a través suyo una vindicación tanto de libertad, contra las represiones y la fuerza del orden, como de verdad, contra las ilusiones que le permiten al gran juego de las sociedades organizarse.

Pero debemos mirar todavía más lejos, contemplar cómo la función real del bufón es ambivalente, como lo es el propio personaje. Lo que expone es cómo pueden ser alteradas las distinciones y clasificaciones que la sociedad y la cultura imponen. Desconstruye para reconstruir de otro modo. Crea en el desorden; presenta una imagen enloquecida y heroica de la aventura individual, capaz de trascender las convenciones sociales. Tal y como se ha observado con frecuencia, libera por procuración. Su espectáculo hace de la ironía en todas sus manifestaciones la fuerza desacralizadora por excelencia, una fuerza a la que nada

ni nadie puede oponer resistencia. Sus excesos quiebran las más restrictivas censuras y pueden llegar hasta el extremo de la obscenidad y de la violencia salvaje. Ha podido ser calificado de «gran sacerdote de los rituales psicológicos» que, bajo estricto control, actualizan las energías individuales reprimidas por la sociedad. Su transgresión pertenece al orden del ritual y no se confunde en modo alguno con la de la orgía.

La función catártica del bufón ha sido subrayada con asiduidad: es un liberador de tensiones que trabaja para reparar las relaciones sociales. Barajador de cartas, también es un proveedor de orden. Rompe con las disciplinas, contribuyendo al mismo tiempo a restaurarlas. Por la vía de lo imaginario y del espectáculo, transforma los factores reales de ruptura en figuras de drama. Se convierte en portador de lo antisocial –lo que lo hace emparentable con la víctima propiciatoria– y en mensajero de contestaciones y verdades inconvenientes. Pero la violencia a la que se libra es paródica y queda desactivada por la hipérbole. *Muestra* a qué quedaría sometida una sociedad si se disolvieran las normas, las prohibiciones y los códigos: a una regresión a ese salvajismo que él mima en ciertos de sus excesos, a un quedar a merced de monstruos parecidos a aquellos con los que el imaginario tibetano poblaba la escena humana. Tiene a su cargo el desorden, las turbulencias individuales y colectivas, como el jefe y el sacerdote tienen el orden y la conformidad; y no es sin razones que los tres están obligados a portar una vestimenta distintiva que simboliza sus funciones. Al bufón se le otorga el lado de lo peligroso, pero a condición de ser él quien lo desencadene. Difícilmente podríamos reconocer en él la prefiguración del revolucionario, ni siquiera la del insurgente.

Con el bufón de la corte aparece el coprotagonista directo del poder. Su filiación parece remontarse a la Antigüedad. Contamos con testimonios relativos a la costumbre de mantener bufones o chocarreros domésticos en Persia, en Susa y en Ecbatana, en Egipto, donde las antiguas pinturas que decoran las tumbas muestran a ricos notables acompañados de personajes

contrahechos y grotescos. De Oriente, el cargo pasa a Grecia, luego a Roma. Aparece en las casas de personas pudientes o poderosas, donde reciben la tarea de «hacer reír» a la hora de las comidas, y se le reconoce como prueba de la existencia de un arte de la diversión. En la Edad Media, el bufón doméstico vuelve a encontrarse en las mansiones, cerca de los barones, en el convento y en la iglesia, cerca de abades y obispos. Luego, cambia de naturaleza y pasa a ocupar un posición en el seno de la institución política, figurando entre los allegados de príncipes y reyes. En Francia, los bufones de la corte merecerán pronto la confianza de los soberanos. Hugo el Grande, a mediados del siglo X, se hizo acompañar de uno de ellos en sus expediciones; san Luis mantuvo a varios en su palacio, al igual que Felipe-Augusto, que acabó por expulsarlos a causa de los excesos en su conducta. Pero es sólo en el siglo XIV cuando el cargo de bufón se convierte en un oficio especificado en los presupuestos reales. El primero en ocuparlo parece haber sido Geoffroy, que mantenía Felipe V. A partir de ese momento, todos los reyes contaron con bufones titulados, seleccionados entre numerosos pretendientes. El último en ocupar esta función fue Angély, ubicado cerca de Luis XIII y luego de Luis XIV. Practicaba la insolencia con un vigor tal que sus ataques a la Corte multiplicaron el número de sus enemigos y acabaron provocando su expulsión. No fue reemplazado y el empleo quedó definitivamente suprimido.

La sucesión de los bufones de la corte es conocida con una precisión comparable a la de los reyes que les acogieron en su compañía. Aparecen en los relatos de los cronistas y en la obra de escritores de la época. Bonaventure des Périers evoca a los del entorno de Luis XII y recuerda un buen número de sus ocurrencias. Brantôme, Guillaume Bouchet y Noël du Fail narran las proezas y mistificaciones de uno de ellos, que adquirió fama bajo Enrique II y de los dos reinados que le siguieron. Otros son celebrados por Ronsard y Marot. Y es Rabelais quien califica a estos personajes de *marósofos* o locos-sensatos. Luego,

la curiosidad literaria les abandona. El siglo XIX los rescata del olvido. Tribulete, que ejerció su oficio junto a varios reyes, en especial Francisco I, devino la figura central del drama de Víctor Hugo, *El rey se divierte.* Chicot, ilustre bajo Enrique III, reaparece en dos novelas de Alejandro Dumas, *La Dama de Montsoreau* y *Los cuarenta y cinco.* El bufón y el príncipe sirven para mostrar al poder bajo el doble aspecto de fuerza e irrisión, de fortuna y desgracia, componiendo así una pareja propia del drama.

El bufón de la corte no se distingue sólo por su físico poco agraciado, sino también por una vestimenta y unos atributos que simbolizan determinados aspectos de su cargo; él es el doble ridículo del rey que manifiesta su poderío por el aparato y su poder por las *regalía.* La descripción estandarizada de su vestimenta ha sido frecuentemente referida, por mucho que cada uno de los detentadores del oficio haya impuesto su marca distintiva. Viste una chaqueta en que, por lo general, se mezclan el amarillo y el verde, cortada en ángulos agudos, con un calzón del mismo estilo. Su cinturón le permite sostener una espada de madera dorada o un sonajero, a veces conformado por una vejiga que contiene guisantes secos y que cuelga del extremo de una vara. Se toca de un capuchón puntiagudo y con dos grandes orejas («orejas de burro») de las que penden cascabeles. Sostiene en su mano un bastón rematado con un gorro idéntico al suyo y que es la insignia principal de su oficio, su cetro. Es el rey, pero en la parodia, hasta en ese detalle del protocolo que tolera que trate al soberano como «su primo». Frente al poder de la majestad, él simboliza el poder de lo grotesco y, precisamente por ello, abole la posibilidad de concebir una alternativa aceptable.

Ser bufón de la corte es haber accedido a un oficio que exige determinada formación. Debe recibirse una educación física, tener conocimientos de música y de los instrumentos (rabel o gaita, trompa o cornamusa), saber componer piezas en verso y canciones, adquirir el arte de las réplicas y de las buenas (malas)

palabras, fijar en su memoria un repertorio de historias para contar. A quienes carecen de una formación así, se les presta un maestro de calidad. El ilustre Tribulete tuvo por «preceptor» a Michel Le Vernoy, encargado de prepararle para desempeñar su papel con talento y brillantez. Una educación severa, que puede recurrir a golpes y zurras, le permite al bufón recibir todos los elementos de su arte, incluida la capacidad de destacar en los cortejos reales. Tribulete participó en la «entrada» de Luis XII en Ruán, «montado sobre un hermoso caballo encaparazonado con sus mismos colores, sosteniendo su cetro de las grandes ocasiones». Acompañó a su soberano en Italia, con motivo de la expedición contra Venecia. Toda la formación del bufón es diseñada a partir del registro de los contrastes. Su naturaleza le sitúa del lado de la fealdad, de los animales y de los monstruos, pero adquiere técnicas físicas que hacen de su cuerpo un lenguaje: su aspecto le hace ser considerado como un insensato, pero accede a una cierta maestría en el uso de las palabras, su herramienta.

La biografía más completa, sino la más auténtica, de que disponemos es la de Tribulete, nacido en los alrededores de Blois y que entró muy joven en la corte de los Valois. El padre de Clément Marot, Jean, criado e historiógrafo de Luis XII, hizo de este bufón un retrato poco lisonjero: pequeña frente, grandes ojos, enorme nariz, espalda levantada, «bufón de la cabeza descornada / tan sensato a los treinta años como en el día en que nació». Tribulete alcanzó la fama esencialmente por su carrera junto a Francisco I, del que fue cómico, sabio del sentido común, censor y, a veces, consejero. Su posición en la corte era espléndida; afirmaba no querer cambiarla por una corona de duque o por una mitra episcopal; se decía «señor soberano de todos aquellos de cuantos se ríe». Nos han llegado buen número de sus gracias y frases –cierto es que algunas de ellas apócrifas–. Nos lo muestran jugando con total impunidad al juego de la verdad y la irreverencia. Prescinde de los códigos y las convenciones, derriba en un instante las fronteras que separan las con-

diciones sociales, cuenta con el privilegio de decir y hacer cualquier cosa, bajo forma de chiste y de farsa. Ridiculiza al clérigo tanto como al noble; su «locura» le hace incapaz de cometer crimen alguno y por tanto no está sujeto a la sanción, aunque sí al bastonazo. Pero, y he aquí algo que conviene remarcar, este bufón puede ser un escuchado consejero político que asiste a determinadas sesiones del Consejo Real. Cuando Francisco I preparó la campaña en el Milanesado, que concluiría en el desastre de Pavía, se dijo que Tribulete le aconsejó que se preocupara menos de los medios de entrar en Italia y más de los de salir.

Víctor Hugo hace irrumpir al bufón en el gran debate político posterior a 1830, a través de «la pequeña frase sediciosa» que da título a su drama histórico: *El Rey se divierte*. La pieza es suspendida, luego prohibida por ultraje a las buenas costumbres. Este «pequeño golpe de Estado literario» es una oportunidad para la denuncia, para burlarse del «temor singular a todo lo que avanza, a todo lo que se mueve, a todo aquel que habla, a todo aquel que piensa», y para exponer ideas. El bufón nacido de la traslación dramática está, como aquél de las cortes reales, del lado del movimiento, de la transgresión, del escándalo en contraposición al orden, pero Víctor Hugo lo muestra de entrada bajo el aspecto de una figura del infortunio, de un compañero en el juego del vicio y de la virtud. Define el personaje de Tribulete en el prefacio que redacta inmediatamente después de la prohibición. Hace de él un ser deforme, enfermo, malévolo, que odia a su soberano, a los señores, a todos los humanos. Dedica su tiempo a enfrentarlos y a destrozarlos; deprava al rey, le corrompe, le empuja a la tiranía y al vicio, le reduce al estado de «pelele todopoderoso»; expande por toda la ciudad el contagio del desenfreno. Quedará maldito por un grave insulto, que le herirá «en la única cosa que ama en el mundo», su hija, que él ha educado «para la virtud».

El melodrama quiso que el malvado recibiera su castigo, «y he ahí una idea moral». Pero el bufón que lleva a cabo la tarea

de Mefisto, y más sin tener la capacidad para ello, constituye una inversión de la función histórica. Se convierte entonces en el «genio maligno», el «negro demonio que aconseja al señor». Lo que subsiste de las características del cargo es: la deformidad, la diferencia por la que el bufón es colocado aparte, al margen de las reglas comunes; la libertad de palabra (la «lengua acerada») que le permite proferir las verdades sin miedo al castigo; el juego de la guerra llevada contra los poderosos, que emprende fuertemente «acorazado»; la devaluación del papel y, sin embargo, la atención constante que deben prestarle al personaje las víctimas de sus ataques. El bufón de la corte señala los límites del poder y del rango sobre los lugares mismos donde se ejerce o muestra. Revela también, y de manera permanente, que un poder que no se sostiene siguiendo las convenciones y la pompa prescrita, se degrada en el ridículo. Demuestra, por otra parte, que la fuerza de las apariencias constituye parte integrante de la fuerza de los gobernantes.

El bufón popular se presenta bajo otra figura, por mucho que sus funciones respectivas puedan resultar coincidentes. Lo hallamos inserto en una dilatada historia. Puede darse con él en Atenas, miembro de una cofradía que tenía el templo de Hércules como lugar de reunión. En Roma se diversifica en tipos, del que el Manducus, monstruo espantoso y deforme, de boca horrible, mereció la evocación de Rabelais en el cuarto libro del *Pantagruel*. Acompañado de dos bufones-mujer, se unía al cortejo de los generales vencedores y participaba en ellos con sus cantos de burla, a veces llevados hasta el insulto al triunfador. A su vez, las dos comparsas introducían los temas de la borrachera y la obscenidad. La victoria y su fasto eran acompañados también del espectáculo de su puesta al revés. En la Edad Media, el bufón «del pueblo» forma parte de las fiestas y las pantomimas sagradas en las que la farsa da buena cuenta de todo decoro, la rutina cotidiana queda rota por lo cómico y todo es puesto patas arriba hasta en el interior mismo de las catedrales. Pero el juglar y el bufón van a convertirse también en «actores». Desde los

primeros años del siglo XVI, un trío célebre ocupará los entarimados borgoñeses –Turlupin, Gros Guillaume y Gautier-Garguille–; atraerán a los espectadores mediante sus grotescas gesticulaciones, bromas sucias, y también por «coloquios» en los que se simulaba la inocencia política. Sobre el escenario teatral, el personaje perdía su rudeza y, merced a los elegantes disfraces de la Comedia Italiana, ganaba en refinamiento y seducción. Arlequín, Scaramouche, Pantalón, Escapín o Marinette y Colombina son educados descendientes de los censores impunibles y de los demoledores de apariencias. Desde ese momento, el suyo será un empleo, consistente en el juego, la irreverencia y el engaño. En Francia, los escenarios de los bulevares de París presentan a lo largo del siglo XIX nuevos tipos burlescos, aunque la carga política encuentre otros cauces de expresión, como la prensa y la caricatura. Las figuras excesivas del pasado sobreviven ahora en las artes y en las literaturas populares. El poderoso ya no es sometido a la ironía corrosiva de los bufones de oficio y sólo Guignol le propina tundas al gendarme, mofándose así de la ley y el orden.

El bufón reconocido, institucionalizado, libre hasta la licencia total, se opone al bufón aislado, rechazado, insensato; éste es separado y agente de ruptura, distinto y marcado hasta en su cuerpo, fuera de lo común, pero no de una sociedad que le asigna un papel y una función. Ambos se definen por la distancia que marcan con respecto a las normas, a las convenciones, a las reglas del juego social, a la conformidad; pero uno construye su aislamiento y se mantiene en él, el otro está aparte sólo con el fin de llevar a cabo un «trabajo» dentro de la sociedad. Entre ellos dos se sitúan todos los grados del inconformismo, desigualmente tolerados en función de las formaciones sociales y de los tipos de régimen político. Tan pronto el desviacionista es reducido al estado de bufón sin empleo, públicamente despreciado, se le remite entonces a los dominios de la locura y se le somete a tratamiento. En este caso, la recuperación social se lleva a cabo mediante dramatizaciones, a través de una reapro-

piación ritual, o casi. En las sociedades tradicionales, esta terapia teatral opera de una manera habitualmente vigorosa. Bastará una única ilustración, relativa a los ya aludidos moba del Togo septentrional: cuando una mujer manifestaba una autonomía excesiva, se la estimaba insuficientemente disciplinada en su papel y le era impuesta una reclusión de tres meses en una casa privada de luz, asegurándosele las atenciones por cuenta de una persona desde el exterior; una medicación provocaba su pasividad, durante la cual debía volver a aprender las disciplinas y recibir las marcas corporales distintivas de su nuevo estado; en el momento de su salida pública, la mujer se mostraba como desgajada de su pasado, objeto de una especie de amnesia y dócil a las taxativas imposiciones de su redefinida posición social. Era, para ella, otro nacimiento a la sociedad, y, para la comunidad, una reapropiación. En las sociedades modernas de poder totalitario, la normalidad y el conformismo son inicialmente de orden político. La desviación también lo es. Su tratamiento, en sus formas extremas, conduce a la anulación física o social, al enclaustramiento que impone el orden concentratorio, a la equivalencia, basada en la psiquiatría política, que se establece entre el disidente y el loco. Pero eso no excluye la dramatización. La crítica pública puede ser llevada a los escenarios populares, expresada formando parte de la animación de los cortejos que escoltan a los desviados o a los vencidos, que desempeñan entonces el papel de bufones humillados, maltratados, y de chivos expiatorios. Como en las demostraciones que el poder maoísta organizaba en China, en la época de la revolución cultural. Cautivos del poder, o excluidos del poder, todos son postrados por medio del escarnio y la humillación tanto como por los malos tratos. La reinserción social puede llevarse a cabo así de manera dramática e iniciática, en centros, llamados de rehabilitación, donde las personalidades son desconstruidas y reconstruidas y donde se somete a los cuerpos a nuevos entrenamientos y marcajes. En todas estas circunstancias, de lo que se trata es de la manera como las sociedades y su poder tratan la

rebeldía, expresión individual de ese desorden que el orden alimenta. Cuanto menos espacio le brindan a éste bajo modalidades reconocidas o domesticadas, más recurren esas sociedades a la violencia totalitaria.

La cuestión de la rebeldía es indisociable de la de la *verdad*, que remite a todo cuanto ocultan las apariencias sociales. En este ámbito, no hay verdad que sea considerada buena para ser dicha. Es preciso proferirla en soledad o recurrir a circunloquios o argucias. Las apariencias provistas por lo imaginario colectivo pueden anular aquellas que la sociedad produce, convirtiendo de este modo las ilusiones que enmascaran la realidad en verdades mostradas bajo la forma de espejismos, metáforas, figuras y alegorías, fantasmagorías. Ciertas fiestas del Norte francés eran expresión de este doble juego operado sobre las apariencias. Las del Ommegang, en Amberes, adoptaban con frecuencia el aspecto de un teatro de verdades populares; así, en 1561, se delataba en ellas la relación que hacía que el desencadenamiento de las nuevas guerras estuviera en función de las nacientes condiciones económicas. El ciclo que hacía alternar la guerra y la paz, la pobreza y la riqueza, ofrecía el esquema de un espectáculo alegórico en que se satirizaba la codicia y el furor guerrero y que no preparaba tanto para la resignación como para la necesidad de una regeneración. Estas fiestas del Norte bien podrían suponer el desvelamiento del enigma (planteado por la sociedad y por el «mundo») de hasta qué punto son una interpretación todas estas representaciones insólitas, grotestas, absurdas del orden de las cosas. Allí nos era dado contemplar esos elementos «bruegelianos» que incitan a buscar el sentido que late más allá del sin sentido aparente.

Si en el espectáculo callejero la verdad puede hacerse pública bajo una máscara, en los círculos del príncipe aparece «desenmascarada», liberada, concitada. Se antoja que el bufón de la corte puede allí decírsela o hacérsela ver *a los poderosos*. Pero el bufón se debe al papel que su personaje le impone, de manera que es sólo su palabra la que es libre. En esta cuestión, la lección

antropológica esclarece o completa la de la historia. En los antiguos reinos wolof del Senegal, una de las cuatro condiciones sociales principales era la de la gente de la casta inferior, que, sin embargo, se hallaba ordenada según una rígida jerarquía interna. En lo más bajo de esta baja condición se encontraban quienes tenían a su cargo las funciones del servicio, y, entre ellos, los bufones. No recibían éstos ni título ni denominación particular, pero eran asociados a los soberanos con la obligación de «decir la verdad». Podían formularla porque habían adquirido la maestría de la palabra. Su deber era el de librársela al rey. El arte de la palabra es el de la comunicación, el de los vínculos que se establecen entre las cosas y los humanos y entre éstos. Practicándolo, el bufón de las cortes wolof era también un «especialista en relaciones sociales». Detentaba el papel de intermediario entre personas y grupos, intervenía para ayudar a resolver las cuestiones más comprometidas. Sus funciones contrastaban con lo devaluado de su condición social, separada, encerrada en el interior de las fronteras de la casta. Pero era justamente porque se encontraba en cierto modo fuera de juego que contaba con la posibilidad de contribuir al arbitraje y reglamentación de los asuntos de la colectividad. Y de hacer surgir verdades que no podían depender de sus intereses, y tanto más asimilables cuando eran mostradas a través del arte de un maestro del lenguaje y de la diversión.

El bufón de la corte educa al príncipe. Es él quien le señala los límites y los artificios del poder. Es por él que los palacios se abren a las informaciones que su entorno le oculta al soberano, que las faltas de éste son despojadas de la hipocresía que las cubre, que la ironía y la farsa temperan la certidumbre de los poderosos. Es también por él que la pompa, el aparato, el ceremonial se revelan a un mismo tiempo necesarios y frágiles. Es suficiente con que dé cabida a lo grotesco para que todo ello quede del revés, pero, a la vez, sea deseado, en vista de la ridícula parodia que lo suplanta. Del mismo modo, también le basta –siguiendo un método propio de la literatura satírica– con ha-

cer ostensibles las debilidades del héroe, la vanidad y afectación de sus pretensiones, para que éste pase a ser un héroe de risa, un tonto cuyas actitudes no están a la altura de sus acciones. El bufón de la corte obliga al príncipe a que vea las trampas que implica la carga del poder. Las de las palabras, con las que juega, se burla, critica, desilusiona. Las de las relaciones sociales, abiertas a las intrigas y manipulaciones que él desenmascara por efecto de sus propias mascaradas. Las del aislamiento del poderoso, que puede hacerle desembocar en el ejercicio de un poder insensato o en esa huida hacia la locura, movimiento hecho drama en el repertorio shakespeariano, o acaso en la irrisión suprema que encarna el Augusto del circo, entarascando al *Augustus*, señor del mundo, con los atributos de la estupidez.

En las sociedades que han tenido acceso a la modernidad, o en aquellas otras en las que se advierten sus progresos, el lugar del bufón puede antojarse vacante; el último refugio lo habría encontrado, en todo caso, en los conservatorios de las culturas populares. Debe hacerse notar, en ese sentido, que los medios de expresión, al difundirse y multiplicarse, han abierto nuevos espacios al juego de esa libertad que acaba con el orden y el conformismo. Empezando por la imagen satírica, la caricatura, cuyo surgimiento a finales del pasado siglo resultó de la aparición de la gran prensa y del reconocimiento de la libertad de opinión –a pesar de las desventuras de que han sido víctimas los satiristas políticos, desde Daumier a Grandville. En Francia, desde el nacimiento explosivo de la «bufonada» gráfica a principio de la Monarquía de Julio hasta su renacimiento de 1968 y, más recientemente, las traducciones televisivas del *Bébête Show*, la caricatura política ha podido conservar su eficacia corrosiva, su carga de ironía violenta y, a veces, desbocada hasta alcanzar la agresividad sexual. Los temas dominantes y los diferentes personajes básicos surgen o regresan, siguiendo el curso de los periodos históricos. El anticlericalismo y el antimilitarismo vienen de lejos, como lo demuestra el que la caricatura medieval ya mostrara frailes indecentes e insólitos caballeros; el

anticolonialismo, la denuncia de la violencia policial, la emancipación femenina, el racismo, la vida política y las amarguras de la vida cotidiana hacen su aparición con la caricatura moderna. Estos temas son expresados mediante figuras-tipo, ya sean clásicas (el militar, el cura, el burgués) o concebidas más recientemente (el bonachón, el esnob, el frustrado, etc.), por transposiciones que sustituyen la sociedad humana por la animal, según un sistema que Grandville conociera bien, o a través de personajes empequeñecidos, elementales, aprisionados en el universo de las ciudades, de las máquinas, de los poderes burocráticos. Tenemos luego lo que el lenguaje común llama caricatura, el retrato que ridiculiza a los poderosos y los transforma en bufones del pueblo, lo que hizo André Gill metamorfoseando a Thiers en «hija de Madame Angot». La imaginería satírica inicia a su manera al conocimiento del gran juego del orden y del desorden, de la conformidad y la contestación. Como hace el ceremonial bufo, la sátira recurre a la inversión de las situaciones, a la irreverencia y a toda suerte de licencias. Practica la ofensa utilizando para ello las potencias de lo cómico y lo mordaz. Con la misma ambigüedad, puesto que libera una crítica que la risa desactiva.

La pista, la escena, la pantalla nos muestran asimismo personajes que trastornan toda lógica social, contradicen las convenciones y la moral común, desvelan lo oculto por medio de la exageración y la farsa; son los payasos y los cómicos burlescos. Los primeros constituyen el final de la línea de los *clowns* sagrados, que empleaban la máscara o el disfraz. Se hallan en vías de desaparición, dejando de tanto en cuanto alguna huella ilustre (Grock) o sacando a la luz alguna que otra figura inesperada. Ése es el caso de Marc Favreau, el *clown* Sol, que, para desilusionar, emplea los juegos de palabras. Este artista las deshace, las desune, las asocia contractándolas, invierte sus sentidos, y extrae de su asombrosa labor disonantes proposiciones que constituyen verdades. Algunas de estas figuras raras acceden a la celebridad, como Raymond Devos, que hacía un espectáculo de

los atolladeros de la lógica común, o como Coluche, que llevó su parodia hasta el extremo de presentar su propia candidatura a las elecciones presidenciales de 1981. Los cómicos burlescos son los descendientes de los bufones populares; éstos «tipifican» un personaje; recurren a todos los recursos del arte del espectáculo primitivo; crean sus efectos sin someterlos a orden alguno, prescindiendo de cualquier preocupación por la progresión dramática. El cine les ha brindado técnicas suplementarias y una amplia audiencia; el juego de las ilusiones desmitificadoras queda con ello reforzado y gana en alcance. La libertad de Charlot y de Buster Keaton se manifiesta bajo el aspecto de un enfrentamiento perpetuo del débil (del «pequeño») con las fuerzas que infringen el orden del mundo y de la sociedad; ambos ponen de relieve las restricciones impuestas por la ley, física o social, dándole a ésta la vuelta; a la figura del adaptado sumiso ellos le oponen la del irreductible insensato. Más adelante, la sátira se va precisando a lo largo de los años treinta, pone su punto de mira sobre el acontecimiento y sus actores, caricaturiza y deforma con el fin de mostrar los monstruos de los nuevos «tiempos modernos»: el trabajo en cadena, la crisis, el fascismo, el menosprecio por la vida humana. Y, más recientemente, con las películas de Jerry Lewis y de Jacques Tati, las transformaciones de una sociedad agobiada por la producción y el consumo, que acaban haciendo desaparecer al personaje tras los decorados de la modernidad. En este último estadio, el cine cómico no arremete sólo contra los falsos valores de la sociedad (así, la «sagrada» familia americana en los filmes de los hermanos Marx o de W.C. Fields) o contra el poder enloquecido (Charlot-Hitler), sino también contra el hombre «del montón» mostrado en su consentida inexistencia. El bufón no está ya en las cortes, sino en la calle.

Convendría preguntarse ahora quién detenta hoy el papel de aquel que, cerca del príncipe, le da a conocer a éste las verdades que los administradores, los tecnócratas, la gente de las cifras y los sondeos de opinión no le transmitirán. La cuestión no ten-

dría demasiado alcance si, con Julien Benda, admitiéramos que el Estado moderno, monstruo frío «dotado de orden», no tiene nada que hacer con la verdad. Hoy, no parece que tal don sea tan cierto, ni la función de irreverencia tan vana. Cada partido, incluidos aquellos que detentan el poder, cuenta con sus desvanecedores de apariencias, que mezclan las cartas, desvelan parte de lo oculto, dramatizan empleando otros modos. Si molestan demasiado, entonces son designados como los sucesores de los turlupines y bufones de otro tiempo. Estos jugadores disonantes no dejan de estar siempre plenamente presentes en el juego político. La situación de los creadores, de los intelectuales, cuya actividad engendra movimiento, y por tanto desorden, es más ambigua. Asociados al poder, no ocupan sino una plaza periférica, la de responsables de las ideas, de las fórmulas y del estilo del régimen; contribuyen más al mantenimiento de las apariencias que a su desvelamiento. Solicitadores del poder, no guardan esa distancia mínima que les permitiría hacer accesibles las verdades inconvenientes. Separados, se arriesgarían a quedar más o menos marginados –unos predicadores en el desierto– porque la publicidad de sus obras depende principalmente de circunstancias que les continúan resultando ajenas. O se verían arrastrados a la disidencia, al exilio interior, o a un enfrentamiento que acabaría con su eliminación o con su expulsión, caso de pertenecer a una sociedad totalitaria. Se ha dicho que, para ellos, no hay un punto medio «entre el bufón y el contradictor». En un caso, su turbulencia sólo afecta a la superficie del orden, en la otra, trabaja en profundidad, introduciendo un componente de libertad oculta en el interior del sistema. La división no es tan simple, puesto que las sociedades más desarrolladas provocan una tecnificación de la cultura y los poderes tecnocráticos se han incorporado a una producción cultural e ideológica adecuada a su lenguaje, la de las cifras y los códigos. El espacio reservado al libre movimiento, al desorden creador, a las contestaciones regeneradoras se reduce; la sociedad parece no tener más que una sola dimensión –la de la conformidad–, o haber

quedado en calma, al margen de esas profundidades en las que se agitan fuerzas perturbadoras, lo inesperado, la experiencia innovadora. De hecho, ningún sistema existe sin contrasistema(s). A las tendencias que provocan la más completa normalización le responden, estableciendo relaciones de exclusión recíproca, aquellas otras que expresan la más radicalizada de las negaciones. Se trata de las reivindicaciones y experimentaciones marginalizadas que el Mayo de 1968 hizo proliferar. Éstas intentaron abatir todas las barreras de la domesticación social, liberarlo todo, llevar hasta sus extremos el derecho a la individualidad. Establecieron una inversión social permanente mucho más que una revolución permanente.

En todas las sociedades se dirige el juego del orden y el desorden, del conformismo (que exige la adhesión visible y formal a sus reglas) y del cambio (que le brinda un lugar a la novedad y a lo inesperado). En algunas de ellas ese juego no puede ser controlado del todo. Con motivo de situaciones de crisis grave y duradera, cada uno de esos temas busca la aniquilación del otro, en un enfrentamiento que suele tender a la guerra santa. Todas las sociedades –hasta en estos tiempos de sobremodernidad– han reconocido y temido, en lo imaginario y en la realidad, la liberación de los procesos explosivos. Todas ellas han puesto en situación dispositivos que permitían transformarlos, hacerlos derivar, expulsarlos; con un éxito desigual en función de casos y coyunturas, pero siempre parciales.

El perturbador, protagonista de mitos y cuentos, el bufón ceremonial, sacerdote al que se confía la cura de desorden, el bufón de las cortes y el de las calles, se integran en este marco. Tienen a su cargo la verdad; bajo el orden social, el desorden; bajo las instituciones, la violencia; bajo el poder que se inviste de la función de hacer que todo se mantenga quieto, el movimiento; bajo la unidad, las rupturas irreductibles. Pero toda verdad que no puede dejar de ser manifestada debe ser objeto de tratamiento. Se la retiene y confina; algunos la cuidan, la muestran, la *fijan* en el interior de las estrategias y círculos del

poder; el bufón del rey, como por otra parte hacen quienes conforman su entorno, contribuía a la manifestación y a la utilización de esta verdad cautiva. Cuando no era posible reducirla a ese estado, se la liberaba sin condiciones, se la lanzaba a las dramatizaciones de la irrisión que se oponían a las dramatizaciones solemnes y ceremoniales del poder. El bufón sagrado era quien reglamentaba y animaba tales teatralizaciones. Todavía sigue siendo la ridiculización desactivadora lo que somete a procesamiento, aunque de otra forma, las verdades huidas. Se convierten entonces en sueños de poeta o de idealista, propósitos que no se corresponden con la realidad, iniciativas no gobernadas por la razón o por el simple sentido común. Cada sociedad establece a su manera las verdades que tolera, impone límites a quienes no se amoldan a la más estricta conformidad y determina el espacio que concede a la libertad modificadora y al cambio. Nunca se cansa de redefinir lindes, de reavivar prohibiciones, de reproducir códigos y convenciones.

2. El desbarajuste

Para-notas

Las guerras de palabras, los juegos de engaño, la burla y la ridiculización, la bufonada están presentes –con toda su importancia– en la literatura antropológica. Todo ello nos permite evocar conductas generadoras de crisis que el orden social ahoga de ordinario, que sustituyen la transgresión real por la transgresión ficticia, que colocan la astucia al servicio de una fracción de libertad. Véase Georges Balandier, *Le Désordre, éloge du mouvement* (Fayard, 1988, cap. V [trad. esp.: *El desorden*, Gedisa, Barcelona, 1990]).

El perturbador, el transgresor de límites, figura en la mayor parte de tradiciones, en los textos, las prácticas y los ritos. Este

personaje expresa la labor del desorden en el interior del orden, los mojones de la fuerza y del poder. Pone de manifiesto la función social y política de la argucia, la necesidad de dar paso a la libertad en el espacio de las constricciones.

En el mundo griego antiguo, Dionisos opone la desmesura insensata al orden que la razón gobierna. Disuelve las distinciones, embrolla las clasificaciones, tiende puentes que permiten que entre en contacto aquello que el orden debe por fuerza separar si quiere existir y mantenerse. Derriba las barreras que se levantan entre lo divino, lo salvaje y lo social. Constituye «el emblema de la subversión en el helenismo». Véanse Henri Jeanmaire, *Dyonisos, histoire du culte de Bacchus* (Payot, reedición, 1970); Maria Daraki, *Dyonisos* (Arthaud, 1985; Marcel Detienne, «Dyonisos», en: *Dictionnaire des mythologies*, dirigido por Yves Bonnefoy (Flammarion, 1981).

Para una presentación general del personaje del perturbador (el *trickster*, de los antropólogos anglosajones) en la literatura etnológica, remitirse a: Laura Makarius, «Le mythe du "Trickster"», en: *Rev. d'hist. des religions*, 1, enero-marzo 1969. La obra clásica para el caso de los indios americanos es la de Paul Radin, Karoly Kerenyi y Carl Jung, *The Trickster, a Study in American Indian Mythology* (Routledge and Kegan Paul, 1956, reedición).

Las civilizaciones de Benin (África Occidental) y los cultos afroamericanos hicieron de las manifestaciones de Legba –señor de la comunicación y de la ubicuidad– las pruebas del desorden que toda organización viva necesita, así como de la libertad que cualquier limitación del poder requiere. Remitirse a la tesis (inédita) de: Honorat Aguessy, *Essai sur le mythe de Legba*, 3 tomos, Univ. Panthéon-Sorbonne, 1973.

El tema de la «inversión» se presenta bajo una doble forma: la culta y la popular. Cuenta con un lugar entre los tópicos aris-

totélicos, figura en los tratados de retórica de nuestra Edad Media y, luego, en la enseñanza de la argumentación; volvemos a encontrarlo en las ciencias para que exprese propiedades, transformaciones de relaciones y estructuras. A su vez, las imágenes de un mundo al revés aparecen en las literaturas e iconografías populares, en las prácticas de desdoblamiento de papeles. Los movimientos mesiánicos y apocalípticos recurren a la inversión: el mundo presente está al revés y debe ser aniquilado, a fin de que un mundo nuevo, al derecho, le suceda. Véase Georges Balandier, *op. cit.*, *Le Monde à l'envers*, págs. 120 y sigs.

El personaje del bufón de la corte plantea el complejo problema del estatuto de la *verdad* en el campo político. Lo que encontramos en el entorno del príncipe no es nada más que un monstruo, un personaje grotesco, un deforme que hace de la inconveniencia, de la burla y de la transgresión expresiones de la verdad. El historiador Maurice Lever le ha dedicado uno de sus magníficos estudios, con el título: *Le Sceptre et la marotte: histoire des Fous de cour* (Fayard, 1981).

III
EL REVERSO

El orden y el desorden de la sociedad son, como el anverso y el reverso de una moneda, indisociables. Dos aspectos ligados, de los que al sentido común uno se le antoja la figura inversa del otro. Pero la inversión del orden no es su derrocamiento, sino que lo constituye, y puede ser empleada para reforzarlo. La inversión hace orden del desorden, de igual forma que el sacrificio hace vida de la muerte y la «ley» a partir de la misma violencia que la operación simbólica viene a aplacar.

La información antropológica nos da cuenta del amplio espacio asignado a los mecanismos de inversión. Los vemos intervenir en la definición de las categorías sociales, en su distribución en superiores e inferiores, en «buenas» y «malas». El dominado, el súbdito, a su vez, ocupa en el sistema de las representaciones colectivas tradicionales la posición inversa (y devaluada) de la del dominante y del señor. También es de este modo como frecuentemente queda justificada la desigualdad en la instauración de la divisiones sexuales. John Middleton presentó bajo tal forma su «teoría» a propósito de los lugbara de Uganda. Su tesis coloca a la mujer del lado de la naturaleza salvaje y no del paisaje humanizado, del tiempo y del espacio anteriores al ser humano, de las cosas y no de las personas, de las alianzas antes que de las relaciones reglamentadas a partir del parentesco y la descendencia, de la agresión insidiosa y no de la connivencia establecida con los antepasados. La lista de las características femeninas parece tanto más significativa por cuanto todos sus elementos son concebidos «en términos de inversión» con respecto a sus homólogos de la serie masculina. El recurso a este procedimiento también se produce para desig-

nar todo aquello que es malo, todo cuanto contribuye a debilitar, modificar o destruir los fundamentos del orden lugbara. De acuerdo con la ya aludida modalidad de legitimización de la desigualdad entre los sexos, «las mujeres son el mal»: «ellas traen la perturbación entre los hombres». Las mujeres son, así pues, mantenidas al margen de los asuntos de importancia, excepto las de mayor edad y las hermanas de notables, esto es aquellas cuya posición social es más elevada y, sobre todo, aquellas cuya posición biológica las hace próximas a los hombres.

En ocasiones, la inversión de la inversión puede ser provocada con fines políticos y/o rituales. En varios de los reinos tradicionales del África de los grandes lagos, figuras femeninas –a las que los primeros observadores llamaron reinas– son asociadas al soberano. Éstas acceden al poder porque, de algún modo, están asexuadas, obligadas a permanecer castas o a no dar a luz y se asimilan a los jefes principales, cuyas costumbres deben observar. Su feminidad resulta amputada y quedan establecidas en la ambivalencia: mujeres que representan la mitad femenina (y peligrosa) de la sociedad *y* jefas identificadas con los hombres detentadores de poder y autoridad. Determinadas prácticas ceremoniales que gobiernan la fecundidad y la fertilidad están ampliamente extendidas en el África negra, incluso en Marruecos. La característica común a todas ellas es la de imponer la ausencia masculina durante el tiempo que dura su ejecución; las mujeres ocupan la escena social, actuando de modo contrario a como establecen las reglas que rigen su comportamiento habitual, mientras que algunas de ellas desempeñan el papel de los hombres amparándose en signos y símbolos de la masculinidad, de la virilidad. En tales circunstancias, las mujeres muestran a un tiempo su figura positiva –tienen a su cargo la producción y reproducción de los alimentos–, y su figura negativa –desobedecen los usos prescritos y derrocan un orden que las hace menores y subordinadas, ritualmente peligrosas, asociadas a la impureza, al mal, a la brujería. Su rebelión simbólica, a través de la

inversión de papeles, impone el reconocimiento de las funciones que asumen en el seno de la sociedad. Su desorden, conducido *siguiendo el ritual*, se inscribe en el orden establecido por los hombres, por mucho que éste les sea desfavorable.

El procedimiento de la inversión interviene también, aunque de manera mucho menos aparente, en el campo de las relaciones de desigualdad no regidas por la discriminación sexual. Volvamos al mundo lugbara. El orden de las generaciones hace prevalecer a los «primogénitos», «hombres importantes», guardianes de la costumbre e intercesores exclusivos ante los antepasados. Cuentan con la autoridad y la capacidad ritual de intervenir en provecho de toda la comunidad. Se les debe temor y respeto. Así es como se define idealmente la relación. En realidad, una hostilidad velada, aunque perfectamente reconocible, se manifiesta. Al «primogénito» se le representa por medio de dos imágenes sociales inversas. Por un lado, tenemos a aquel que dispone de los poderes que le permiten actuar en nombre y al servicio de todos. Del otro, a aquel que emplea una brujería que descarría esos poderes y los pone al servicio de sus fines personales y egoístas. La acechante guerra entre generaciones se sitúa de este modo, y principalmente en el terreno de lo sagrado y en aquel donde el brujo tiende sus trampas. Los ancianos amenazan con invocar a los espíritus ancestrales para que sancionen la desobediencia y el inconformismo de los jóvenes. A la inversa, éstos recurren a la amenaza de una acusación de brujería, a la que se asimila todo cuanto es considerado abuso de poder. Se utilizan entonces dos códigos, dos lenguajes: el de la religión, para proclamar y suscitar la conformidad, y el de la brujería, para que la contestación tenga opción a expresarse y mantener al poder dentro de sus propios límites.

El bufón fuerza a lo oculto y al desorden a mostrarse, confunde las categorías; pero es una consecuencia del orden y responde a sus propósitos. El brujo ocupa el universo de lo escondido, manipula el desorden, invierte las convenciones sociales y las conductas; desde el punto de vista de la comunidad, su tra-

bajo es negativo. Es eso, por lo demás, lo que permite sospechar de él o identificarlo, concederle existencia a un tiempo real e imaginario. El brujo es el agente de la puesta al revés de la sociedad; provoca las acciones no conformes a la costumbre; destruye a las personas «comiéndoselas» por dentro, a las relaciones sociales perturbándolas, a la naturaleza esterilizándola; sacrifica los imperativos sociales para satisfacer las ambiciones y apetitos del individuo; presta su figura a todo aquello que amenaza insidiosamente a la comunidad, a todo cuanto, en ella, se vuelve contra ella. El brujo es el enemigo que se camufla en el interior. Lo imaginario lo define, las creencias le dan cuerpo, las prácticas le arman de técnicas.

Al designar al brujo, las colectividades tradicionales localizan su *mal*. Es en ese momento cuando se hace intervenir el mecanismo de inversión que de lo negativo hace nacer lo positivo, las fuerzas de cohesión social a partir de fuerzas disgregadoras. Este método encuentra dos maneras principales de llevarse a término. Por el miedo, el temor que inspira el riesgo de resultar sospechoso de brujería, una autocensura que reprime las tentaciones de derogación, corrige las conductas y rectifica las desviaciones que pondrían en tela de juicio la definición de las relaciones sociales. Y mediante la dramatización sacrificial que se organiza con ocasión de la búsqueda y castigo del brujo. La sospecha le impone pruebas, entre ellas la habitual del veneno; la sanción le condena a ser aniquilado. Es el momento más intenso del drama, aquel que hace del brujo una víctima propiciatoria; papel que le es conferido siempre, y siempre con extrema intensidad, mientras que el bufón no lo asume sino excepcionalmente y sin que hacerlo le conduzca a la muerte. Al designar públicamente y luego eliminar el factor de crisis –aquel que es considerado *extranjero* según las normas y agente del *mal*– la comunidad se rehace y la autoridad queda reforzada. La culpabilidad del brujo hace inocentes a todos los demás, y, en primer término, a los poderosos. Su sacrificio contribuye a un restablecimiento del orden dramatizado a través del ritual de ejecución,

a una restauración de las instituciones y de los «pensamientos» que las legitiman. La operación sacrificial ha transformado una comunidad debilitada, minada por el desorden que ella misma genera, en una comunidad regenerada. El poder se nutre de sus propias fragilidades o de sus propios excesos.

Un rodeo por el Occidente europeo de finales de la Edad Media nos revelará un más amplio y todavía más trágico uso de la acusación y la depuración social. En aquel entonces, nos señala Robert Mandrou, «las angustias... pudieron encender las hogueras por centenares, diezmar pueblos y provincias». El primer manual general especializado en la persecución de «la herejía de brujería y magia diabólica», la guía de los tribunales de la Inquisición: el *Martillo de las brujas*, fue publicado al final de este periodo, en el siglo XV, y constituyó todo un *best-seller*, reeditado cada vez que se reanudaba la caza de endemoniados. Comportaba este libro una teoría del maleficio, una ilustración de casos y un código criminal compendiado para uso de los inquisidores. La obra permite establecer un sistema de representaciones y una mentalidad colectiva relativa a prácticas consideradas criminales y a su represión por parte de la autoridad eclesiástica.

El universo social del que trata el manual es el de un mundo en transición, de grandes conmociones que desatan todo tipo de coacciones teológicas y en las que el redactor reconoce la labor del desorden y del mal. Éste es descrito, las más de las veces, en términos de inversión. La naturaleza es presa de calamidades; los que, de acuerdo con el orden normal, constituirían sus beneficios se truncan a causa de «malévolas» intenciones. Las relaciones sociales fundadas en la solidaridad jerarquizada de las funciones, al resultar transformadas, quedan abiertas a nefastas influencias: la ascendente clase mercantil es peligrosa, puesto que propande los amuletos; las bandas armadas no se dedican sólo al pillaje, sino que son también sacrílegas y cómplices de los brujos; los pobres más despojados alían sus revueltas a la agresión diabólica. Los núcleos vitales por excelencia –la casa y

la familia–, tampoco se salvan. Todo queda trastornado: la mujer, ya de por sí peligrosa, pasa a un primer plano; los hombres se abandonan a la locura de amor y a la fornicación; se establece el desorden sexual; los ritos de nacimiento son la oportunidad para prácticas sacrílegas y hacen su aparición los niños-monstruo. Las reuniones y festividades colectivas garantizan el triunfo del pecado y se transforman en orgías. La mismísima muerte, al haber devenido maligna, se expande de manera desordenada; ella es el castigo que merecen las faltas cometidas por quienes han transgredido el orden con injusta y enloquecida violencia. Este mundo vuelto del revés es el de las catástrofes. Y todo ello porque la ley no ha sido respetada, ni siquiera en el seno mismo de la Iglesia.

Según el manual para inquisidores, tan nefasta obra es el resultado de la labor que llevan a cabo los miembros de una antiIglesia. Éstos llevan a cabo asambleas salvajes. Caricaturizan (invierten) los ritos y las prácticas prescritas. Insultan a la cruz. Devuelven la vida al paganismo en los días más santos del año. Confían su salud física a la terapia de los curanderos. Estamos ante la teoría de la conspiración diabólica. El redactor no tuvo demasiado en cuenta las condiciones de su tiempo. Prescindiendo de toda la imaginería acerca de la realidad, dramatizó ésta de manera que le permitiera justificar la dramática solución que habría de aplicarse para el restablecimiento del orden –la supresión por el fuego de los agentes pervertidores–. Todo queda aprehendido a través de la aplicación de las categorías de lo positivo: el orden y el conformismo, y de lo negativo: el desorden y la desviación. La inversión, que substituye uno de los registros por el otro, es una subversión de la sociedad, de la civilización y, más allá, de la naturaleza misma. El análisis lexical de la guía es, en ese sentido, significativo, puesto que muestra cómo los términos más frecuentes (repetidos hasta una treintena de veces en una misma página) se incluyen en la serie correspondiente a la palabra *mal*: malo, maldito, maleficio, maléfico. La certidumbre queda perfectamente establecida; el de-

sorden del mundo es maléfico, diabólico; el ser maligno que contribuye o se abandona a él ha sido desposeído de sí mismo, poseído por los demonios, extraído de la sociedad hasta el pueblo de las tinieblas. Los grabados de la época ilustran el doble registro (bueno/malo) y el juego de balanza que hace caer de uno a otro.

Se trata entonces de comprender el movimiento, la dinámica política, que, al servicio de la causa del orden, produce y designa a los desviados. Entre ellos, la mujer, mujer-trampa y mujer-diablo, ocupa un lugar principal, puesto que lo negativo participa ya de su naturaleza. Es preciso que haya brujas para que el mal sea localizado y se impida su extensión; es preciso que éstas sean destruidas, no únicamente para que el mal quede eliminado con ellas, sino también para que se produzca un sacrificio de reparación ante Dios y de purificación ante la colectividad. Este último aspecto no carece de importancia, porque la brujería se inscribe en un sistema de correspondencias que asocia el mal *y* la impureza, a la obscenidad, a la sexualidad eximida de su codificación social, y en cierto modo a la libertad enloquecida, la del «macho cabrío» o del monstruo que se abandonan a cópulas demoniacas. El descarriado es exhibido, condenado, para mostrar hasta qué punto es total su perversión; no puede darse una desviación que no arrastre tras de ella a todo lo demás y a la sociedad misma. Poner al derecho en el mundo lo que la labor brujeril ha colocado al revés implica una elección: la de una sociedad cerrada y estable, frente a una sociedad abierta al movimiento y a lo inesperado. El restablecimiento religioso de la situación ha de ser total, como lo sería el político totalitario, y consiste en conjugar con la violencia todos los recursos de lo imaginario para reabsorber de manera absoluta los espacios del inconformismo, la libertad y el cambio.

La modernidad no es del todo extraña a estos mecanismos, puesto que la sociedad y su poder no pueden eliminar la confrontación entre el orden y el desorden, entre la conformidad pasiva y la libertad modificadora; mucho menos cuando los

tiempos presentes se caracterizan por la transición, las incertidumbres y la ansiedad tanto como los del siglo XV europeo, aunque sea en otro nivel de desarrollo. Las formas cambian, pero el procedimiento de designación y neutralización del culpable permanece. Los irreductibles, por condición o por opción, son considerados en tanto que agentes nefastos o enemigos interiores, como ocurriera con las brujas de antaño. Cuando surge una crisis grave, son designados, «sacrificados», con el fin de que el poder sea reconocido no culpable y de que la colectividad, autodeclarada inocente, refuerze su cohesión. Son los regímenes totalitarios lo que recurren más constantemente a esta dramatización sacrificial; su orden aparece sacralizado en extremo; sus fracasos son obra de «criminales» de dentro o de afuera; se impone a los súbditos una conformidad militante o resignada. La inquisición política sustituye a la religiosa, sin la exaltación mística que suscita la convicción de estar al servicio de Dios. En las sociedades de la modernidad más avanzada, y llamadas permisivas por algunas de sus características, la marginalización y la disidencia pueden expresarse de manera en parte aparente y en parte oculta o subterránea; trastornan las relaciones que el orden llamado normal establece con la naturaleza, el sexo, el trabajo, la economía, el poder, los valores; recurren al esoterismo, se adhieren a nuevas religiones, provocan el resurgir de prácticas perdidas –que en el caso americano abarca hasta el agresivo renacer del satanismo–. Lo irracional y sus «brujas», la espontaneidad y sus experimentaciones, minan el orden de la sociedad tecnológica y burocrática; pero también provocan, y aún con mayor fuerza, reacciones de rechazo que contribuyen a mantener el consentimiento mediante un conformismo de signo ofensivo.

El poder tiene la capacidad de manipular en provecho propio, y de forma directa, ese instrumento que es el proceso de inversión. En relación con ello, la antropología política ha presentado análisis que han modificado su interpretación teórica y que han reavivado la curiosidad histórica por las instituciones

del pasado que reforzaron la norma y la Ley por medio de la práctica de los «actos al revés»: rituales de inversión o de rebelión dramatizada. Las sociedades de la Antigüedad ponen de manifiesto una secular utilización de este tipo de mecanismos. Tanto las Crónicas griegas como las Saturnales romanas, provocaban un trastocamiento de las relaciones de autoridad al que luego se convertía en regenerador del orden social. Al igual que Roma, Babilonia recurrió a un rey risible y dramatizó la dislocación de la posiciones de rango en la fiesta de las Saceas. Con motivo de éstas, se colgaba o crucificaba a un esclavo que detentaba el papel de soberano, dando las órdenes, haciendo uso de las concubinas de la casa real, abandonándose a la orgía y la lujuria. Ese poder desatado era un falso poder; se mostraba teatralmente bajo el aspecto de un factor de desorden, imponiendo la necesidad de restaurar el reino de la regla, un reino al que se ofrendaba el sacrificio del rey ficticio.

El poder está sometido a constantes amenazas: la de la verdad, que hace añicos la cortina de sus apariencias; la de la sospecha, que le obliga a demostrar su inocencia y su competencia; la del desgaste, que le obliga a revigorizarse periódicamente. Su alarde es la dramatización, que alcanza su mayor intensidad durante los periodos de vacío de poder, en los interregnos de las monarquías tradicionales que los antropólogos atienden. La muerte del rey parece restablecer el caos, el desorden inicial, liberar las fuerzas peligrosas que habitan el corazón del universo y que se hallan en el seno de la sociedad; hacen aparición entonces las violencias, las cóleras y los miedos. En las Islas Sandwich, a partir del momento en que la desaparición del rey se hace pública, el pueblo se abandona a una especie de furor y comete todo tipo de tropelías. En idénticas circunstancias, en las Islas Fiyi, las tribus invaden la capital y siembran el desorden. En África negra, estas prácticas en las que se desencadena una explosión de licencia –como si todos los súbditos hubieran quedado provisionalmente al margen de la ley– se encuentran ampliamente extendidas.

En los reinos de Benin, en África Occidental, la noticia de la muerte del rey (de la «partida del padre») abre un periodo de turbulencias y de duelo. Desaparecido el hombre-dios que controlaba el orden, parece que nada pueda evitar que se ejecute la labor de destrucción; una fórmula convencional lo afirma: «se ha hecho de noche» sobre el país. Los primeros observadores extranjeros constataron cómo en estas circunstancias se producía la alteración de las costumbres, la multiplicación de los robos y de todo tipo de pillajes en total impunidad provisional, las epidemias de venganza y crimen; uno de estos cronistas hacía notar que todo era «como si la justicia hubiese muerto con el rey». Una justicia que entonces reaparecía, más fuerte, más dura, con el establecimiento del nuevo soberano. En algunos casos, la coronación se producía inmediatamente después de una última inversión de papeles ceremonialmente reglamentada.

En Costa de Marfil, los agni de la región occidental habían constituido reinos de frágil extensión, en los que la capacidad de los reyes dependía de la detención y gestión de una fuerza de efectos favorables o desfavorables, según el uso que se hiciera de ella; una fuerza específica que se adquiría a través del ritual de entronización y que, amenazada por el deterioro, debía ser objeto de mantenimiento ceremonial. Éste era el objeto de grandes fiestas políticas periódicas. Tal fuerza del orden era «retirada» del soberano muerto a fin de que le fuera trasmitida a su sucesor. Mientras tanto, el desorden. Un desorden que, en una primera fase, se expresaba dramáticamente. Las gentes del campo, representadas por sus jefes, recibían el derecho particular de perturbar la vida de la capital. Los «grandes» simulaban ira y hacían a los súbditos responsables de la desaparición del rey, librándose a todo tipo de represalias en las aldeas, dando muerte al ganado y agrediendo a las personas. Las jerarquías quedaban trastornadas y parecía como si se hubiera instaurado un reinado de la violencia y el abuso.

En una segunda fase, el desorden pasaba a manifestarse de manera más ceremonial. Eso ocurría con ayuda de una inver-

sión total que suplantaba el orden de los hombres libres por el de los descendientes de «cautivos». Tan pronto el rey había muerto, antes incluso de hacerse pública la noticia, ese poder girado del revés se organizaba tomando posesión de las estancias reales. Esa nueva autoridad era un calco de la otra; comportaba un «rey» –que afirmaba: «hoy, soy yo quien domina el mundo»–, una «reina», sus «dignatarios y notables». Tal soberano «al revés» imitaba en todo al rey desaparecido; se le conferían las ropas, joyas e insignias del muerto; se respetaban sus prohibiciones y su código de conducta; se beneficiaba del ceremonial real; gobernaba y sancionaba –a pesar de que la vida política ordinaria era cosa de un regente que se ocultaba–; accedía a los graneros, pero no a los bienes ni a los tesoros reales. Se constituía en el doble paródico del auténtico rey. Eso es lo que en verdad cuenta, puesto que lo más significativo aquí es el ejercicio del poder bajo el signo de la transgresión y el exceso. Los falsos poderosos son sacrílegos; se burlan del rey difunto después de haberse investido, sobre su propio lecho de muerte, de los ornatos de la realeza; se hartan de comer mientras se halla en vigor la reglada austeridad del duelo; violan las prohibiciones que las circunstancias imponen a los súbditos. Practican la irreverencia ante los más venerados personajes y las instituciones de la máxima consideración. Ejercen un gobierno arbitrario, al que anima el espíritu de revancha; de su poder se dice que es «malvado». El escarnio, el mal y el desorden caminan juntos. El final de su reinado coincide con el de los funerales reales. Es entonces cuando el poder «malo» es eliminado y las gentes del lugar acogen al nuevo rey con un deseo de orden. Claude-Hélène Perrot, a quien debemos el conocimiento de estas prácticas, ve en ellas «un juego en que no se engaña verdaderamente a nadie», una parodia. Pero éste es, hay que volver a decirlo, el gran juego del poder. En él se nos muestra, a través de la dramatización ritual, que no existe otra alternativa al orden establecido por la ley que la befa, lo arbitrario y el acecho del caos. La inversión de papeles desemboca en un reino de broma, en un

sistema de falsas reglas y en una sociedad convertida en la caricatura de sí misma.

En el reino de Loango, vecino y a la vez súbdito del imperio Kongo, la muerte del rey provoca el temor ante el retorno del desorden inicial, a lo que le sigue el rejuvenecimiento de la monarquía merced un nuevo reinado. Con motivo de los funerales simbólicos –habiéndose enterrado previamente el cadáver del soberano– dos bandos en armas se enfrentan en una guerra ritual que no excluye la violencia efectiva y que reitera las luchas que fundaron la dinastía. La tropa del rey ha de ser necesariamente la vencedora; se procede a curar a los heridos y a dar sepultura a los muertos. Entonces puede darse paso a la sucesión. La inversión aparece también en una secuencia del ceremonial, en especial con motivo de una danza sagrada en la que hombres y mujeres transgreden los usos y prohibiciones impuestas a la sexualidad. Las parejas levantan sus taparrabos, se abandonan a una pantomima sexual, entonan canciones obscenas. La verga («gruesa como una antorcha de resina..., como la trompa de un elefante»), la vagina («surco» donde «sembrar», lugar de las «secreciones»), el clítoris («grueso como el de una elefante») se convierten en figuras de este drama cantado y representado. Al tiempo, todos «contemplan como Bwali (el reino) se va (muere)».

El desorden, o el orden bebiendo las fuerzas que lo revigorizan, se despliega aquí sobre dos escenarios: el de la guerra que retrotrae al tiempo de la violencia fundadora; el de la sexualidad en estado «salvaje». He ahí los dos temas centrales, a través de los que la sociedad expresa sus reglas primeras y su organización, que quedan así evocadas. He aquí las dos fuentes de las que toma la energía que, al transformarse, la constituyen y quedan así ritualmente reactivadas. Al principio fue la violencia y la sexualidad libres; el drama ceremonial las hace reaparecer y, con ello, se reactualiza aquel periodo primordial, se le permite a la sociedad –esto es, a su poder– reavivarse mediante la representación que hace de su propia génesis. Se trata de llevar el

procedimiento de inversión del tiempo hasta su extremo, al momento en que viera la luz el orden social, con el fin de, con ello, volver a recibir aquel vigor inicial.

Estas ritualizaciones, mediante las cuales se representa el drama del vacío de poder, se encuentran, en todos los casos, reglamentadas de acuerdo con las leyes de la inversión y de la hipérbole, del exceso. Las prohibiciones y las censuras son sustituidas por la licencia desbocada u orgiástica, el derecho por la violencia, el decoro y los códigos que rigen las convenciones por la parodia y la irreverencia, el poder conservador de un orden por la arbitrariedad perturbadora. Bajo tales aspectos, los actores colectivos del espectáculo ritual desempeñan sus papeles a la manera de los bufones sagrados; pero abarcan a la sociedad y su sistema de autoridad de una forma todavía más completa, puesto que es en una dramatización nacional en lo que toman parte. El poder vacante engendra esta dramatización global en todas las sociedades y bajo cualquier régimen. A este respecto, la lección antropológica se convierte en el eco profundo de nuestra actualidad. El tiempo de la sucesión es un tiempo en suspenso dramático en los países totalitarios, por las incertidumbres y miedos que despierta, y mantener tal inquietud ambivalente es lo que hace que se acabe por temer la desaparición de un poder que se padece y se detesta. En los países con multipartidismo, la crisis gubernamental, o la simple amenaza de una escisión, engendra una dramatización política. La irrupción del acontecimiento capaz de provocar una avería en los aparatos de poder y autoridad –como sucediera durante el Mayo francés de 1968– entraña manifestaciones *comparables* a aquellas que organizan los rituales de inversión, con la diferencia de que la naturaleza de las primeras se debe a lo inesperado, no a la programación social, y que su final es incierto. Se trata, en estos casos, de momentos de efervescencia; nada es estable, el movimiento se introduce por doquier e invierte códigos y convenciones, la sexualidad elimina sus trabas, la palabra se libera e instaura un reino de la palabrería, la violencia se ritualiza y la falta de respe-

to se constituye en una forma no violenta de agresión. La imaginación, la creación espontánea, reemplazan por exceso el vacío de poder. Pero esa violencia festiva no puede sostenerse y acaba agotándose. El poder reaparece y recupera el control de la dramatización. Ha encontrado la oportunidad para una restauración, la ocasión de proceder a la «limpieza» de una sociedad que presentaba aspectos vetustos, de la misma manera que el nuevo rey de las sociedades tradicionales extrae del desorden instituido durante el interregno los medios de reavivar la fuerzas de su realeza.

En el cumplimiento de los grandes rituales periódicos, el poder encuentra una ocasión regular de «ponerse a prueba» y demostrar así su vigor juvenil. En el ámbito antropológico, la referencia principal es la *Incwala* de los swazi (África Sudoriental), gran ceremonial, descrito por Hilda Kuper, que se celebra cada año a nivel nacional, y que constituye una institución compleja que ha conocido interpretaciones no coincidentes a cargo de diversos analistas. En cualquier caso, el dato dominante no es objeto de discusión: se trata de un drama político, y cósmico, en el que el soberano detenta el papel protagonista al que se somete a una agresión ritual que le permite redefinirse y reforzar de forma efectiva su poder. La dramatización ceremonial comporta dos fases. La primera abre la capital al pillaje simbólico de los sacerdotes y expone al rey a expresiones de hostilidad; los cánticos sagrados hablan del «odio» del pueblo; se presenta el juego político como hecho de oposiciones y coaliciones –el rey y el Estado contra los súbditos, éstos últimos alzados contra los primeros, el rey aliado con el pueblo contra los príncipes rivales, y éstos asociándose con la gente corriente en contra del rey–. El rey sale victorioso de todas estas pruebas; triunfa y se ve así fortalecido; vuelve a ser el toro, el león. La segunda fase del ritual señala el repliegue de lo político ante la presencia de lo cósmico. El rey es vinculado ahora a las fuerzas y ciclos naturales, a las prácticas que propician la vida y la fertilidad, al consumo ceremonial de los primeros frutos. El soberano es quien

conduce esta etapa del ritual, que se conforma a la manera de una precedencia que recuerda, con toda solemnidad, los diversos estatutos sociales y las jerarquías que los rigen. Es esa circunstancia, el momento mismo en que se estrechan todavía más los lazos que vinculan al cosmos y a la naturaleza, la que sirve para que el orden social quede expuesto, exhibido, puesto a punto de nuevo. La ambigüedad de la persona real, sin embargo, persiste. El rey permanece como objeto de veneración al mismo tiempo que de aprensión o miedo. Ha sido mostrado en su singularidad, separado, detentador de un poderío temible que le une al orden del mundo y al de los humanos. Él es la muralla que se alza contra los peligros de un retorno al caos; ése es el sentido último del ritual mediante el que se afirma y reanima esa terrible y necesaria función.

En el Tíbet, con motivo del ceremonial con que se celebra el Año Nuevo, vemos expresarse esa misma ligazón entre los ciclos naturales y sociales. Se inscribe, en este caso, en un complejo de manifestaciones públicas que recurren a los métodos de la inversión y la irrisión, de la expulsión (del año viejo, de sus males y peligros) y de la víctima propiciatoria o «rescate» del mundo demoniaco. Le debemos a Rolf-Alfred Stein el ordenamiento de esta práctica. El Rey del Rescate –a veces simbolizado por dos personajes– queda provisionalmente investido de todos los poderes, hasta el punto de retar al Dalai Lama y librarse a todo tipo de actos arbitrarios por las calles de la capital. Recibe de manos de los mendigos y de la casta vil que tiene a su cargo a los cadáveres, las ofrendas debidas a las autoridades. Conducido de espaldas, atrae sobre sí los males de la colectividad y carga simbólicamente con ellos. Se los lleva consigo con ocasión de un «viaje» que se inicia con una breve ceremonia en honor de la divinidad protectora de la ciudad, a la que sigue una procesión. El cortejo es dirigido por un pordiosero, que lleva una figurilla de madera que representa al Dalai Lama y a la que se han fijado los peligros que le acechan. Siguen, el Rey del Rescate escoltado por mendigos y delegados de la casta repudia-

da, sacerdotes cubiertos con máscaras, portadores de cruces de fibra a las que se han transferido parcialmente las amenazas que afectan al pueblo y sus gobernantes, monjes, miembros de las principales escuelas tántricas de la capital, el sacerdote de un poderoso oráculo rodeado por sus ayudantes y que se mantiene en estado de trance y, por último y cerrando la comitiva, uno de los más elevados dignatarios del clero budista tibetano.

De algún modo, esta procesión invierte el orden de las posiciones sociales; la figurilla del Dalai Lama no es más que un simulacro que asume los males que podrían afectar al soberano, un cebo para las potencias maléficas y demoniacas; el Rey del Rescate no puede ser otra cosa que un falso rey, ridículo, un chivo expiatorio que se lleva consigo, con su muerte o exilio, su fardo de influencias nefastas y de pecados. Forman su entorno los réprobos. Son ellos quienes expulsan, al unísono, al mal más allá de los muros de la capital y, de manera más general, de la sociedad misma –depurada y dejada como nueva al iniciarse el curso del nuevo año. Al entrar en guerra contra los «demonios», al mostrar la inversión del orden como inseparable del reino del mal, de la impureza y de la irrisión, el poder se declara a sí mismo inocente y cobra nuevas fuerzas. Borra cada año las huellas del desorden, que son también las de los cambios nacientes. Contiene el desorden, pero no lo niega, antes bien le concede un «rescate».

La breve sustitución del verdadero poder por otro falso acaso sea un subterfugio que permite comunicarle a aquél peticiones y aspiraciones que, en el curso ordinario de la vida política, nunca le llegarían. Una tradición marroquí que ha sobrevivido hasta no hace mucho lo muestra con total claridad. Cada año, en Fez, al finalizar las tareas universitarias en la Quarawiyne, los *tolba* (estudiantes de ciencias religiosas) designaban un sultán. En el transcurso de toda una larga semana éste tenía a su cargo el «gobierno». Recibía una residencia y comodidades –muebles, ropa, comida, caballos–, así como servidores. Quedaba investido para la ocasión de un cortejo que recorría la

ciudad y en el que se exhibía a caballo, protegido por su séquito, precedido de voceros que anunciaban la noticia y seguido de danzantes y aduladores. El personaje era reconocido por el cuerpo clerical y «aceptado» por el propio soberano. Manejaba los asuntos, excepto aquellos relacionados con la política general del país; nombraba diversos cargos –salvo los del Makhzen–, lo que le permitía conferir ventajas a su propio linaje; llevaba a cabo rondas de inspección; regulaba los litigios, distribuyendo castigos o indultos. Su autoridad no era paródica, sino una fisura que afectaba el orden del poder, una apertura provisional concedida a la iniciativa. Su breve reino era la oportunidad de hacerle indirectamente sugerencias al verdadero sultán y de insinuar estrategias propicias a la realización de las propias aspiraciones de éste.

Su precaria realeza tiene un incontestable sentido político; el procedimiento de la designación así lo demuestra: constituye un mecanismo complejo que requiere el soporte de relaciones personales, una posición en el campo de las fuerzas sociales y políticas. Sobre todo, no puede comprenderse si no es en relación con la definición misma del soberano marroquí. Él es el Comendador de los creyentes y jefe espiritual de la nación (*Ummã*). Se trata del jerife supremo que dispone de la bendición (*Baraka*), origen de la veneración de que se le hace objeto. Él es el oficiante (*Imán*) que recibe respeto y sumisión. Él es el *Alim*, sabio encargado de velar por la aplicación de la ley musulmana. Esta última cualidad la comparte con los doctores de la Quarawiyne, de la que ha recibido la legitimación y a la que consulta. Los *alim*, en tanto que conformadores de un cuerpo de teólogos y letrados, detentan poderes y símbolos de prestigio, acceden a las riquezas y disponen de capacidad para controlar y contestar las decisiones del rey. El sultán de los *tolba* era asimilado precisamente a ellos, puesto que se le iniciaba en los saberes de los que aquéllos son los guardianes. Se trataba del figurante de su poder durante un corto periodo, y que contaba con el soporte popular suscitado por la fiesta a partir del momento

mismo de su designación. En un sistema de dominación teocrática, introducía el movimiento sin poner a aquél en peligro. La alternativa al poder establecido quedaba en simulacro, aunque su incapacidad era limitada puesto que podía indirectamente, a través de un gobierno efímero, expresar sugerencias y proponer iniciativas.

La inversión puede ser desviada, convertirse en permanente, ser instituida en tanto que medio de contestación absoluta, aunque con frecuencia esto suceda como consecuencia de una transposición imaginaria introducida iniciáticamente. En la antigua Ruanda, en África Oriental, un régimen de monarquía absoluta fundado en una desigualdad básica y en las rupturas jerárquicas que ésta marcaba, podía provocar respuestas de esa naturaleza. Y tanto más poderosamente cuanto la dureza de la vida cotidiana era asimismo interpretada como expresión de la agresividad persecutoria de los antepasados. Todo lo que participaba del poder, aquí y en el más allá, contaba con la posibilidad de contribuir al mantenimiento de tal estado de inseguridad. De lo imaginario colectivo surgió entonces un héroe mítico, Ryangombé, del que Claudine Vidal, en sus estudios ruandeses, afirmaba que hacía acto de presencia en el marco de «todas las operaciones simbólicas». Se trataba, en efecto, de la figura central de un ritual de inversión, al que, siguiendo el consejo de un adivino, accedían todos aquellos que habían sido iniciados, excepto el rey. El soberano real no podía reconocer ni el poder ni la supremacía del héroe surgido del mito y que reinaba sobre los espíritus llamados Imandwa, sus compañeros. Ryangombé era aquel por cuya causa todo se transformaba: la sociedad inigualitaria en fraternidad iniciática, el orden en desorden, la sumisión en superpoderes. Su culto acababa con las relaciones autoritarias y las censuras y promovía una negación teatral del poder real y de su orden, de las desigualdades fundamentales, de la dominación basada en criterios de sexo y edad, de las preeminencias regidas por el parentesco, de las reglas que gobernaban la sexualidad y la decencia. Todo lo que constituía

la sociedad ruandesa y su civilización quedaba abolido por la práctica ritual, en un desbordamiento en el que los adeptos se identificaban con los compañeros de Ryangombé y se imaginaban capaces de vencer a los poderes y dominaciones mejor instaurados. Era la liberación absoluta en lo imaginario; los iniciados pretendían «comportarse como perros», oponían al severo orden de las jerarquías y de las desigualdades, el desorden místico que hacía recular las fronteras de lo imposible. Pero su insumisión ritualizada no parecía afectar el juego de los poderes. La rebelión, procesada ceremonialmente, acantonada, amortiguaba sus efectos.

El personaje del perturbador, al igual que los actores de la inversión sacrílega, orgiástica, ocuparon también su lugar en la escena social de la Europa del Medioevo. Practican éstos una liturgia al revés, introducen fracturas en el tiempo insertándole las «estaciones» de la licencia y la bufonada. La jerarquía eclesiástica ve en sus explosivas manifestaciones, liberadoras, una herencia del paganismo y la oportunidad brindada a la ejecución de auténticos «*shabbat* de brujas». Los papas, sobre todo Inocencio III, denuncian estas «pantomimas y desatinos que ridiculizan al clero», y la Facultad de Teología de París prorrumpe repetidamente en amenazas contra estas fiestas a las que no es ajena una parte del clero. A lo largo de varios siglos –hasta mediados del XV, todos los obispos franceses son regularmente puestos en guardia–, estas prácticas introducen la subversión ceremonial, la burla, el desarreglo en las costumbres en los espacios mismos de lo sagrado, al pie de los altares. Al darle la vuelta al orden de la Iglesia, en relación al cual todo se sitúa y se justifica, al introducir la fiesta, la danza, la mascarada en el interior mismo de las catedrales, estas liturgias invertidas provocan una precaria cancelación de la sociedad, de sus códigos y restricciones. El movimiento del desorden festivo sustituye al orden de las condiciones sociales, de las posiciones «fijadas» y de las conductas prescritas.

En el curso de la primera Edad Media, esta recurrencia de

las Saturnales se manifiesta cuando a los orígenes del ciclo litúrgico (la Navidad) se le sobreponen los del ciclo del tiempo natural (el Año Nuevo). Inicialmente discreta, se trata de una celebración del nacimiento de Cristo, de los comienzos, de la renovación y la juventud. La iglesia se abre entonces a los cantos y a la danza que asimilan los sacerdotes –el bajo clero y sus diáconos– y los niños. Se elige a un «Obispo de los niños» (*episcopus puerorum*), al que se viste con ropajes análogos a los del Pontífice. Entre un regocijado tumulto, es conducido en cortejo al palacio episcopal, desde una de cuyas ventanas distribuye su bendición a la manera pontifical. La misma manifestación se organiza con los subdiáconos, y en ella puede verse bailar a los otros dignatarios de la jerarquía eclesiástica. Bajo esta forma inicial, la inversión se mantiene en su nivel mínimo. Se hace sitio al poder de los «inocentes», fuerzas nuevas quedan en libertad, la turbulencia festiva sustituye a la solemnidad de las ceremonias. Pero se trata menos de una conmoción provisional del orden social que de un resurgir, un regreso simbólico a la juventud de la sociedad y a su Iglesia, acorde con el nuevo ciclo anual que se inicia.

A finales del siglo XII estas prácticas se convierten en un desenfreno sacrílego: la fiesta o misa de locos que tenía lugar en las ciudades catedralicias y en la que se sometía a elección un obispo, papa o rey de los locos. Se trata ahora de un trastorno generalizado de las maneras habituales de ser, y algunos informes eclesiásticos hacen alusión a «abominaciones y acciones vergonzantes tan numerosas» que el lugar santo era desacralizado, «no sólo por las burlas repugnantes, sino también por la sangre derramada». El alto clero es despojado de sus funciones en favor del clero bufo que ocupa la sillas del coro de la catedral. Desde ese momento, el orden ceremonial queda subvertido, los oficios son seguidos de manera burlesca y se da paso al sacrilegio y a los comportamientos orgiásticos. Gentes cubiertas con máscaras grotescas, disfrazadas de mujer, de personajes ridículos o de animales, bailan, cantan y se abandonan a pantomimas

indecentes en el coro; comen sus «grasientos alimentos» esparcidos sobre el altar mientras el sacerdote celebra la misa; en lugar de bastoncillos de incienso, queman las tiras de cuero de los zapatos viejos; se juega a los dados; se corre y se salta en todas direcciones. La catedral es librada a la agresión de la fiesta popular, la profanación se convierte en una liberación absoluta, una licencia salvaje. Un «doctor» de Auxerre justifica esta explosión liberadora mediante la parábola de los toneles que deben ser periódicamente abiertos; el clero no es otra cosa que un montón de barricas de vino viejo que a buen seguro reventarían si el vino de la cordura no pudiera darse un respiro del Servicio Divino.

Todo ello se va diluyendo en el curso del siglo XVI, pero no sin que antes tenga lugar una tercera transformación de la mano de la Fiesta del Asno –con la que inicialmente se conmemoraba la huida de María a Egipto y que se celebraba sobre todo en Francia. En Beauvais, el asno, revestido de una capa bordada, es conducido en procesión hasta el interior de la iglesia. Allí ocupa simbólicamente un lugar central en el servicio de la misa; todas las partes del oficio concluyen con los rebuznos de las congregaciones y de la asistencia; existen cánticos en que se venera al asno tanto en latín como en francés; el propio sacerdote reemplaza el *Ite missa est* por tres rebuznos, y los reunidos dan gracias a Dios de la misma manera. Pero son los extremos los que suscitan un entusiasmo mayor. En numerosas ciudades, el asno es tratado a la manera de un príncipe de la Iglesia; con motivo de la procesión, es colocado bajo un palio dorado llevado por venerables canónigos, escoltado por personas que se han vestido con ropa de fiesta propia de Navidad; se le celebra con un himno particular. Un desplazamiento simbólico, más o menos disimulado, asocia el asno al propio Jesucristo. Algo a veces tan fácilmente reconocible que una conocida tradición establece la misma relación con el Dios de los judíos y los poderes que ha recibido su delegación, una tradición que encontramos de nuevo en las pinturas en que se ridiculiza la crucifixión. La

inversión del orden ritual es llevada hasta los límites mismos de la blasfemia. Nietzsche traspasó esa frontera –haciendo así explícita la alusión– cuando trató la Fiesta del Asno como una parodia de la misa, escandalosa y blasfema, en la cuarta parte de *Así hablaba Zaratustra.*

Este tipo de prácticas han dado pie a diversas interpretaciones divergentes, y no sólo a cargo de los historiadores medievalistas. Se trataba de responder a este enigma: ¿por qué la Iglesia, a pesar de las prohibiciones de la jerarquía, se mantuvo en connivencia activa con los actores de su propia mofa? La solución más frecuente ha sido la de tener en cuenta una memoria cultural que había conservado las huellas de antiguas costumbres, que, como las Saturnales, transformaban la subversión ceremonial en otra modalidad de relación con lo sagrado y la Ley. Una segunda proposición venía a considerar el orden emanado de la institución eclesial en su relación tensional con dos polos: el definido, de algún modo por exceso, por lo santo, a través de la vivencia de sus exigencias y rigores, y el generado provisionalmente, y por defecto, por el poder paródico y festivo. Entre estos dos extremos –el que venera y aquel que tolera desde la ambigüedad– la Iglesia establecería un orden mesurado, el suyo, equilibrado por la tensión de estas tentaciones antagónicas. Las interpetaciones más recientes han visto en estas prácticas asociadas al catolicismo medieval la concreción de fenómenos de carácter general, ya correspondan al funcionamiento psicológico o ya se trate de hechos propios del funcionamiento social. En el primer caso, se trataría de un relajamiento regular de tensiones y de la supresión eventual de las censuras a las que la Ley que define la sociedad somete al individuo. El efecto sería entonces el de una liberación controlada, lo que podríamos llamar un «desinflado». En el segundo caso, el que aquí está en juego, se trataría del ajuste de la relación entre fuerzas de conservación y fuerzas de movimiento, poder y contestación, orden y desorden. En la Europa de la Edad Media, en un momento en que la Iglesia era el lugar privilegiado en que todo se expresaba,

fundaba y recibía validación, no puede sorprender que fuera también la que pasara a ser escenario de la dramatización de la protesta popular. Nos encontraríamos entonces ante una subversión cíclica, codificada, ritualizada y, al mismo tiempo, festiva. Libera por medio del juego, pero no socava las instituciones. Es, por lo demás, significativo que, a partir del siglo XVI, cuando Occidente y sus sistemas de gobierno se ven afectados por grandes cambios, se produzca un desplazamiento de lo religioso a lo político. Las fiestas del príncipe ilustran el poder y los «desmadres» se convierten sobre todo en un asunto de la corte.

En el Carnaval volvemos a encontrar algunos de los componentes que acabamos de considerar, pero estableciendo otro tipo de asociaciones, a través de fórmulas complejas y que varían en función de provincias o países. El tiempo carnavalesco es aquel durante el cual una sociedad entera se exhibe, se libera por medio de la imitación y el juego, se abre a los ataques y a las críticas procedentes de transgresiones tolerables, se libra paródicamente al movimiento con el fin de alimentar su orden. El disfraz permite decirlo todo, todo queda legitimado por la unión de lo sagrado y lo bufonesco. La inversión es el mecanismo que permite poner el tiempo del revés, metamorfosear lo raro en abundante, la consumación en consumición, de romper las censuras y convenciones en favor de la fiesta, de hacerle un sitio a las contestaciones disolviéndolas en la befa y en la diversión colectiva. El desfile es el instrumento que le permite a la sociedad urbana darse a ver, exhibirse espectacularmente. Jean Bodin, en su *República*, evoca, a finales del siglo XVI, esta sociología de las ciudades expuestas a la mirada de los curiosos. A la cabeza del cortejo, el «rey» aparte, al margen del universo común, siguen el clero, los representantes del poder municipal, los miembros de la orden militar, las gentes de leyes, los médicos y farmacéuticos, el «pueblo soberano de los pedantes», los mercaderes y negociantes, los encargados del mantenimiento

material de la ciudad y, luego, la gente de las artes y los juegos. Esa sociología que se desplegaba con motivo del Carnaval podía convertirse en un arma política si era capaz de revolverse contra quienes la manipulaban.

Emmanuel Le Roy Ladurie, en su estudio sobre el Carnaval de Romans en 1580, ha explicado las implicaciones políticas de esta práctica, poniendo de manifiesto los antagonismos que allí se desplegaban y que desembocaron en el trágico estallido que habría de provocar el pánico de las autoridades. En estas circunstancias, la parodia no alcanzó a atenuar las tensiones sociales y la fiesta se convirtió en un factor desencadenante de violencias. El periodo carnavalesco se iniciaba con la invitación de pasar con «armas y bagajes» a la organización de los desfiles. Se formaban «reinajes» o reinos bajo la autoridad de un «rey» –cuya figura aparecía asociada a toda una simbología popular– que dispone de «oficiales», «guardia» y un séquito. Estas *imitaciones* de la realeza expresaban la composición social de la ciudad y en ellas quedaba regulada la participación en los cortejos, ritos, fiestas y banquetes del periodo de Carnaval. Todo debía concurrir en la liberación festiva y en la expulsión simbólica de los males de la ciudad, cuya realización última quedaba asegurada mediante el proceso de eliminación del pelele carnavalesco. Pero el furor campesino se extendió por toda la campiña romanesa y el descontento de los artesanos agitó la ciudad; los juegos de invierno, luego el Carnaval de febrero de 1580, se convirtieron en Fronda, enseguida en revuelta y en ofensiva represora. La terapia festiva falló y se produjo el enfrentamiento entre plebeyos y burgueses.

Los reinados paródicos empezaron a multiplicarse, oponiéndose de acuerdo con esa división. Los bailes y el folclore populares adoptaron una significación política; la irreverencia y la inversión expresaban la exigencia de una redistribución de las riquezas en favor de los jóvenes y los pobres. Los más fantásticos rumores circulaban por Romans; alimentados por los miedos surgidos de lo imaginario colectivo, prometían la matanza

de la élite, el reparto de los bienes y la distribución de las mujeres. Los notables, por medio de su propio «reinado», respondieron, intentando mantener la función del Carnaval: sacar a flote lo absurdo y lo cómico a través de la puesta al revés de la sociedad, diluir las subversiones en los ritos y en las manifestaciones festivas. Pero nada sucedió según lo acostumbrado y los resultados habrían de resultar trágicos. El lunes de Carnaval, el baile degenera en pelea y el capitán de las Ligas o jefe popular muere violentamente. El martes enrojece al suscitarse una «casi» guerra civil; los conflictos representados, las expulsiones purificadoras y las muertes simbólicas devienen realidad, y se convierten en ajustes de cuentas. El reforzamiento del orden no fue entonces el resultado de la fiesta, sino de la violencia; la inversión fracasada degeneró en sedición, luego en reacción brutal: en las semanas que siguieron a los acontecimientos, los notables acabaron superando su miedo y pasaron a ocuparse de la represión.

Lo imaginario colectivo y las prácticas ritualizadas bajo su gobierno no sólo suscitan una eficacia simbólica, sino que también despliegan un alcance político. Se provoca con ellos una representación de la sociedad que es, a un mismo tiempo, una ilustración y una contestación. Dan a ver y a criticar; en el mejor de los casos, el maniquí de Carnaval evocará, bajo el aspecto paródico, la cuestionada clase dominante o será concebido «a imagen y semejanza del enemigo del momento»; en el peor, los actores del drama carnavalesco se tomarán su papel en serio y su oposición no será ya metafórica sino real, como ocurriera en Romans, en 1580.

El Carnaval continúa siendo en la actualidad un vehículo de liberación y de expresión popular. En Brasil, constituye uno de los grandes rituales nacionales; se opone, con su libertad, su espontaneidad, sus excesos, sus manifestaciones, al ceremonial político de la Semana de la Patria y a las ritualizaciones coactivas de la Semana Santa. Retrotrae a un tiempo que no es el de la historia ni el del ciclo litúrgico, sino el tiempo indefinido de lo

sagrado difuso, de lo sobrenatural, de lo imaginario. Procede por inversión: sustituyendo el día por la noche, el dominio privado por la calle, la mezquina condición real por la identificación con los grandes personajes. Metamorfosea el universo social de las ciudades, abiertas ahora a los desfiles de las escuelas de samba y al baile. Mediante desplazamientos, el Carnaval da vida a figuras extrañas a la sociedad brasileña actual, o marginales, o imaginadas. Trastoca las clasificaciones sociales, haciéndolos depender del azar de los encuentros y de la conjunción insólita de los personajes imitados. Crea una vasta comunidad temporal en la que todo pasa a ser posible, en la que las jerarquías y las convenciones de la vida ordinaria se disuelven. Libera hasta la licencia mediante el juego y la farsa; le cede una plaza a la improvisación y a la inventiva desbordada. El Carvanal brasileño provoca el efecto de una sociedad en la que las divisiones sociales, las desigualdades y los poderes habrían sido temporalmente expulsados. Una sociedad fraternal y festiva se muestra, y bajo ella queda regulada una vida cotidiana que, a través de esa ilusión, contribuye a hacerse soportable. Es gracias al reino de la «fantasía», de la intensidad de un juego llevado a veces hasta el trance, del movimiento que resulta de todas las liberaciones individuales, que esa cotidianeidad se revigoriza periódicamente. Como constata Roberto Da Matta, el Carnaval «habla» de una misma estructura social, aquella que ilustran los grandes rituales nacionales que magnifican el orden –sus valores, sus códigos, sus jerarquías–. Sólo que al revés; el Carnaval le da la vuelta al sistema de papeles y posiciones que clasifica a los individuos, para afirmarlo mejor en su sitio «desde el momento en que el rito acaba».

A lo largo del siglo XIX, algunos observadores calificaron a las fiestas antillanas de vacación de los esclavos, en la medida en que se suspendía el trabajo y la ruda ley de la plantación. Matthew Gregory Lewis, inventor del terror gótico en literatura, autor de la célebre novela *El monje*, fue uno de ellos. Acababa de heredar dos fincas azucareras en Jamaica; desembarcó en

la costa meridional el 1 de enero de 1816; asistió a las celebraciones de fin y de inicio del año, que obedecían a unos mismos principios en el conjunto de las Indias occidentales, y que pudo constatar y describir. La ciudad pasaba a pertenecer a esclavos de todas las categorías, la rutina cotidiana se desvanecía y los señores eran abandonados por sus domésticos. Allí, todavía funcionó la mecánica de la inversión: la calle, de ordinario bajo control, quedaba en manos de los grupos; la noche, prohibida a cualquier manifestación de los esclavos, les era abierta; los reprimidos ritos ancestrales eran practicados por doquier y reaparecían de nuevo los modelos culturales del África perdida; los desfiles y la rivalidad en el fasto de las vestimentas y en la producción de espectáculos reemplazaban las carencias cotidianas y la disciplina de los plantadores; y éstos, en nombre de sus propios intereses, eran obligados a jugar el juego –debían regalar, repartir, contribuir al despilfarro, ayudar a la gran consumición de alimentos y diversiones. Durante algunos días, la subversión festiva relajaba las tensiones sociales, ocultando las coacciones y enmascarando la miseria servil. Con razón se decía de esta fiesta que actuaba a la manera de una válvula de seguridad.

Pero los fallos de funcionamiento no pueden excluirse nunca, y los señores lo saben. Algunos comparsas ilustran este riesgo. Los *Actors-boys* de Jamaica, portadores de máscaras y fantásticamente engalanados, armados de látigos, representan escenas de combate y de homicidio o dirigen el coro de los «estómagos hambrientos». Paralelamente, los *John Canoes* llevan a cabo otra mascarada, pavorosa, amenazante por la agitación de las espadas de pacotilla y la agitación que alimenta el alcohol. Los grupos femeninos entran en la competición a fin de afirmar su «superioridad en la belleza, la gracia, la ropa y el canto»; todos ellos rivalizan y se enfrentan; introducen una pequeña guerra en la fiesta, que puede convertirse en guerra en la sociedad, en motín. Esta liberación amenaza con generar violencia por cuanto introduce la abundancia (bien temporal) y la

licencia, luego de un periodo de trabajo agotador y casi de hambre; y por cuanto brinda la ocasión de convertir la fiesta en revuelta. De hecho, un estudio que recogía las rebeliones y conspiraciones en las Antillas Británicas mostraba cómo un 35 % de las mismas se situaban en la última década de diciembre. Pero cuando se intentó la supresión de las «Saturnales de esclavos» las consecuencias fueron más trágicas e inmediatas. La función de terapia social –servir al orden revigorizándolo– implica, incontestablemente, un riesgo de ruptura.

Abandonadas durante algún tiempo, estas fiestas y el Carnaval antillano se han reanudado o se ha intentado su revitalización, adaptándolos a las nuevas condiciones y no únicamente a las exigencias de la economía de turismo. Una investigación llevada a cabo en la pequeña isla de Antigua nos muestra cómo el Carvanal, recuperado en 1957, se convirtió en una manifestación nacional de signo oficial. Reencontró sus funciones permanentes: hacer prevalecer la fusión igualitaria sobre las separaciones jerárquicas, la espontaneidad sobre la rutina, la libertad sobre la represión, la comunidad abierta sobre el hermetismo de las estructuras. Recurrió, para lo esencial, a los mismos medios, al desfile y a la licencia sexual, a la ostentación y al jolgorio, a la danza, al juego y al teatro en la calle, a la extravagancia fantasiosa y a la sofisticación provocativa. Pero este reaparecido Carnaval comportó alguna cosa más. Contribuyó, mediante la teatralización, a definir una sociedad y una cultura en vías de realización, una especificidad de la isla dentro del conjunto caribeño, una identidad negra frente a la occidentalización del modo de vida cotidiano, una cierta integridad cultural que oponer a la importación de modelos extranjeros. Los héroes de las jornadas carnavalescas son, en el desorden festivo, el equivalente profano de los innovadores religiosos que encabezan los ritos de «revitalización». Son ellos quienes canalizan las fuerzas que el establecimiento de un nuevo orden exige; las liberan para utilizarlas mejor para tal fin.

Los «sacerdocios» y los ritos que llevan a cabo esa transfor-

mación del desorden en orden operan siempre en el interior de *límites*, variables en función de los tipos de sociedad. Fuera de esas fronteras se sitúa el espacio de las resistencias, de las rebeliones y, más allá, de las revoluciones en marcha. Éstas aspiran al establecimiento de otro orden. Aquéllas defienden el existente de forma espectacularizada –su objetivo primero es provocar, y poner de relieve la vulnerabilidad de los poderes establecidos, de la impotencia inherente a las potestades. El desorden latente se hace en parte manifiesto por sus efectos; se muestra no para ser invertido, sino para ser alimentado, extendido, explosionado. Actores muy distintos entre sí contribuyen a ello, desde el héroe popular –*Trickster* y embaucador– que se mueve en la falta de respeto hacia las reglas y las prohibiciones, hasta el fuera de la ley que crea e impone un poder grosero y brutal. Todos ellos son generadores de representaciones imaginarias, de mitos, de dramatizaciones, que actúan como cajas de resonancia de sus empresas.

El ejemplo americano, a partir de los años que siguen a la Guerra Civil, es una especie de revelador de ello, amplificado en extremo. Una sociedad nueva se levanta sobre la base de un gran espacio todavía por domesticar, formado en la diversidad y la desigualdad competitiva, lanzado a la conquista de sus fronteras, a la realización de su modernización y al establecimiento de un orden democrático que sustituya el de la «esclavocracia». Con todo, los límites son imprecisos. Por doquier, el movimiento engendra la inestabilidad de las reglas y códigos sociales; el individuo es exaltado en sus actuaciones y su capacidad de realización, en que el uso de la violencia no está excluido. Este conjunto de condiciones alimenta el desarrollo de una mitología moderna y popular. Determinadas figuras adquieren forma y fuerza simbólica: el héroe derrotado del Sur, el ladrón noble, el enderezador de entuertos, el hombre armado que se convierte indistintamente en fuerza de la ley, bandido social o *sheriff*. La imaginería cinematográfica se inspirará enseguida, y con gran éxito, en estas epopeyas violentas. El revoltoso consa-

grado como héroe popular es promovido siguiendo convenciones perfectamente establecidas en lo imaginario. Su carrera no tiene por origen el crimen, sino la *injusticia*. Es para luchar contra ella que se rebela. Su violencia es reparadora, corrige los abusos, roba a los ricos para ayudar a los podres. Su empresa no recurre al homicidio, salvo en casos de legítima defensa o de justa venganza. Jamás origina perjuicios a su pueblo, que lo respeta y admira, lo encoraja y auxilia. Es considerado como invulnerable, su muerte no puede ser sino la consecuencia de la traición. No obstante, puede desaparecer, embarcado en empresas lejanas; no muere, sino que hace entrada en otra leyenda. Jesse James no ha caído, se halla en alguna parte de California; Billy el Niño no ha sido masacrado, vive entre los mexicanos; igual que Butch Cassidy y Sundance Kid han escapado a todas las trampas y disfrutan, «en otro lugar», de un apacible retiro.

Estos «enemigos de la sociedad», de sus restricciones y, sobre todo, de su orden propietario, se transforman en héroes positivos por efecto de la imaginación popular. Llevan a cabo y dramatizan la revancha de los débiles, de los desvalidos, de los humildes, de los refractarios a los cambios. Lo que son importa menos que la posibilidad de identificarse con ellos y de atribuirles una virtud compensadora para su conducta. Es preciso que posean o adquieran los caracteres que permitan esa auténtica transfiguración. Han quedado constatados los rasgos físicos comunes a los rebeldes americanos más legendarios, en especial el color de sus cabellos (rubios) y de sus ojos (azules o grises), al igual que se ha subrayado la manera que el simbolismo popular tiene de asociarlos a la juventud, la pureza, el prestigio y el sentido del honor. Su aspecto, su prestancia, su desenvoltura incitan a excusar sus tropelías y a glorificar sus hazañas; son asimilados a figuras legendarias o mitológicas –Quantrill, despiadado en sus incursiones asesinas, místico de la violencia, guerrillero que prosigue una guerra civil perdida, fue conocido bajo el nombre de «Apolo rubio de las praderas»–. La vestimenta escogida contribuye a la puesta en escena y sirve para distin-

guir al héroe, al constituirse en marca de una personalidad fuera de lo común; tenemos entonces el traje de fino paño negro, el sombrero negro, la corbata de lazo negra y la camisa blanca, que la película del Oeste popularizará inmediatamente; o el traje de dandy, adornado a veces de una flor en la solapa de la chaqueta, con la que se ilustra a Billy el Niño. El porte no basta, y la supremacía de estos rebeldes debe afirmarse por medio de insignias: el bastón placado en metal con el que Bat Masterson imponía su disciplina, el enjaezamiento de la montura y, sobre todo, las armas raras y que sugieren personalidad. Estos son sus *regalia*. Todos estos elementos propicios al trabajo de lo imaginario reciben el refuerzo de las circunstancias; la epopeya violenta es de corta duración, puesto que los héroes de la revuelta mueren jóvenes y su imagen no resulta, por tanto, alterada por el paso de los años y la lenta corrosión de las rutinas; el espacio abierto a sus empresas es el del «estado salvaje» en el que la rebelión se convierte en desocialización voluntaria, y se funda en la fraternidad viril de los insumisos a la ley y el orden. Ellos colocan en su punto más extremo, en la práctica y bajo un constante peligro de muerte, la crítica violenta de la sociedad. Hacen de ésta una acción dramática, que la tradición oral popular trata a la manera de una saga, de una epopeya de la resistencia.

Los rebeldes primitivos, los bandidos sociales, aparecen en todo tiempo y en todas las sociedades; Eric Hobsbawm nos ha abierto la galería de sus retratos. Se trata de perturbadores del orden y, por esa razón, se benefician de la connivencia de quienes los recusan o los sufren. Introducen el movimiento, el trastocamiento de los valores, de las apropiaciones, de las jerarquías, en sociedades en las que las posiciones individuales han quedado estancadas; hacen añicos códigos y convenciones. Ese es el caso de la Europa de las órdenes o Estados, en la que campesinos insumisos se convierten en héroes del pueblo y acceden a la condición de conservadores de la memoria colectiva. Es también el caso de la América de las plantaciones y de las grandes propiedades. En Brasil, a la dominación implacable de

los hacendados, que emplean la negociación armada para fijar sus límites territoriales, le replica la violencia de las bandas que encabezan revoltosos convertidos en justicieros, en defensores de los oprimidos o en salvadores. Uno de ellos, Lampião, bandido casi honorable, conquista la fama en el Nordeste, país de escasos recursos y hambre; la literatura de *cordel** exalta sus hazañas, las canciones le loan, los grabados populares le muestran con su inconfundible atavío. Esta transformación del personaje real, violento y zafio, en héroe casi sacralizado procede de la hagiografía popular. Ésta establece un parentesco entre el aspecto del bandido social y el del conductor de las revueltas mesiánicas –numerosas en Brasil–, que traduce las cóleras campesinas en guerra santa. Pero la realidad profunda es muy otra. Uno se limita a la agresión dramatizada, a la predación provocadora, que el resentimiento de los desposeídos metamorfosea en epopeya reparadora; no hay más proyecto que el de la violencia dirigida contra los ricos y poderosos. El otro expande la destrucción por el fuego místico, subvierte anunciando una sociedad más justa y más santa de la que es preciso acelerar el advenimiento. Moviliza fuerzas sociales por medio de lo imaginario, le da a la revuelta un contenido a un tiempo religioso y político.

El paso al estadio de la sociedad de las industrias y de las ciudades no abole este tipo de reacciones, sino que modifica sus formas y diversifica sus medios de expresión. El motín urbano, en la Europa del siglo XIX, provoca intermitencias de poder, lo pone todo patas arriba en el transcurso de breves periodos y da paso a efímeros gobiernos de la calle, contribuyendo con ello a la reafirmación del orden. Pero la dramatización no es siempre de signo metafórico, y se convierte a veces en una tragedia con víctimas de verdad. El motín desempeña una función política; está siempre condenado a frustrarse y muere con la represión, pero, sin embargo, fija límites a las dominaciones. En Inglaterra, durante el largo gobierno de los conservadores, ése fue el

* *Sic* en el original.

efecto que produjeron las revueltas urbanas, temperando el poder de un régimen que por aquel entonces bien podía ser definido como el de una oligarquía. El motín tiene sus cabecillas, nacidos de las circunstancias. De forma independiente, surgen figuras solitarias, las más decididas políticamente. Se trata entonces de revueltas de tesis: los insurgentes que Jules Vallès convirtió en modernos héroes del pueblo, los anarquistas que establecen una relación destructora espectacular con la sociedad. La ciudad es su matriz, como lo es para los marginales o para los agentes del crimen político organizado; aunque éstos se integran en el funcionamiento de la gran máquina del poder, como lo muestra en Italia la participación de la «honorable sociedad» en el juego de las competencias, sirviendo con frecuencia a un orden de cuyas debilidades, a su vez, se vale.

La ofensiva total del terrorismo es otra manifestación urbana, más reciente, del enfrentamiento ritualizado entre el orden y el desorden. La Italia contemporánea –pero no sólo ella en Europa– en cierto modo ha conseguido trivializarla; por la cantidad de los ataques y también por su particular capacidad de adaptación a ello. Sus terroristas son las más de las veces gente joven, herederos de una violencia individual y colectiva de larga historia. Ésta es puesta ahora al servicio de la destrucción del Estado y de sus fundamentos. Los terroristas sostienen una concepción elitista de su función; cuentan con una certidumbre que se traduce en una organización parecida a la de una secta militar, dramatizan el contraste entre su clandestinidad y la espectacularidad de sus acciones violentas o la condición sacrificial que en ocasiones detentan. Su estrategia explícita es reveladora: alimentar el caos en la sociedad, mantener la inseguridad ante la agresión física, poner en juego el desorden para empujar al Estado al orden extremo, totalitario, provocando su rechazo y permitiéndoles colocarse «a la cabeza de las masas». Es decir, anular los mecanismos correctores sin los cuales un orden termina por encontrarse amenazado por sus propios excesos. Alberto Moravia intentó reiteradas veces acceder «a la verdad del terro-

rismo». Creyó conseguirlo a una cierta profundidad, enterrada entre coyunturas y acontecimientos: los terroristas «empiezan allí donde los otros políticos acaban, es decir, por la muerte mediante la que experimentan la necesidad de sacralizar sus ideas».

Así, el curso de la historia no habría cambiado fundamentalmente nada; el gran debate del orden y el desorden nos devuelve una vez más a lo sagrado y a los sacrificios que le otorgan existencia y fuerza. La lógica terrorista recrea la escena sacrificial, pero, debe subrayarse, la función del sacrificio queda invertida; no contribuye ya a la domesticación de la violencia, sino que, al contrario, expresa su liberación en estado salvaje. Esta lógica hace del cuerpo cautivo, abatido, mutilado, desmembrado, el soporte para un mensaje; lleva su inscripción siniestra en la carne de las víctimas; no escribe otra cosa que lo atroz. El terrorismo, imitación de la guerra civil, sólo puede llevarse a cabo bajo la forma de un ritual trágico y espectacular; la muerte haciendo su aparición en una especie de «tanatofanía» imprevisible.

3. El reverso

Para-notas

El desorden, el caos, son figurados y situados de acuerdo con las reglas de una topología imaginaria, simbólica y, podría decirse, pasional. Estas *figuras* ocupan la periferia del campo social en el sistema de las representaciones colectivas dominantes, con frecuencia en contradicción con la condición real de las personas y el reconocimiento de hecho de sus papeles. La mujer, el menor, el esclavo o el sojuzgado, el extrajero –utilizados a la manera de significantes–, se encuentran entre las figuras más habitualmente presentes en el contexto cultural de las sociedades de la tradición. Véanse: Georges Balandier, *Le Désordre*, V, «Les lieux et les figures» y *Anthropologiques*, última ed. aumen-

tada, «Biblio-essais» (Livre de Poche, 1985, cap. I y II) [trad. esp.: *Antropo-lógicas*, Península, Barcelona, 1984].

La imputación de brujería se lleva a cabo sobre la base de un sobrepasamiento de los límites que definen la posición (la condición) de cada individuo, a partir de un atentado contra los precarios equilibrios que mantienen las relaciones sociales. La brujería nace de la desmesura, del inconformismo, del conflicto, del rechazo a aceptar las restricciones propias del lugar que cada cual ocupa en la sociedad. Son éstos los indicios que orientan la *sospecha* de brujería; es preciso que ciertos *signos* la justifiquen; calamidades, desórdenes, desgracias, enfermedades, muertes. No todos los sospechosos son iguales ante la acusación, puesto que las barreras levantadas por la desigualdad y la jerarquía actúan como obstáculos; los poderosos pueden ser objeto de sospecha, aunque raramente sean acusados. Pero, la implicación política no se reduce a ese desigual riesgo. Se manifiesta, sobre todo, como argucia frente a la responsabilidad (los brujos o sus homólogos son, *sólo ellos*, los responsables) y como recurso al método dramático de la víctima propiciatoria (una vez eliminado el brujo, la sociedad cree reencontrar su orden, y el poder su «inocencia»). De entre una abundante literatura, retenemos tres títulos: Marcelle Bouteiller, *Sorciers et jeteurs de sort* (Plon, 1958); Jeanne Favret-Saada, *Les Mots, la mort, les sorts* (Gallimard, 1977); Jean-Pierre Terrail, «La pratique sorcière», *Arch. de sc. soc. des religions*, 48, 1, 1979.

En los periodos de vacío de poder, de debilitamiento del sistema político, se hace patente la función terapéutica de los mecanismos de tratamiento ritualizado del desorden; a condición de que su código conserve todavía eficacia, y de que su autoridad no dependa ni del acontecimiento, ni de la arbitrariedad humana –debe ubicarse fuera de la Historia, ser atribuida a una fuente trascendente, asociada a recursos simbólicos sólidos. Véase: Georges Balandier, *Anthropologie politique* (PUF, última ed. 1984, cap. «Religión y poder» [trad. esp.: *Antropología política*, Península, Barcelona, 1985].

Hay que recordar aquí que la violencia «dramatizada», liberada ritualmente, vivida imaginariamente, mantenida en el interior de las fronteras del campo simbólico, resta fuerzas a las violencias reales de las que es *sucedáneo* o a las que sirve de *señuelo*. Al contrario, la violencia difusa (o salvaje) –de igual forma que existe lo sagrado difuso (o salvaje) al que puede serle asociada– es la más nefasta; omnipresente, móvil, golpea aparentemente al azar y sin un sentido identificable, adopta la forma de lo inevitable o fatal. Es ésta la que es reconocida en tanto que *violencia verdadera*. Remitirse a: Georges Balandier, «La violence et la guerre: une anthropologie», en *Rev. Int. des Sc. sociales*, 110, dic. 1986.

La locura ha sido contemplada bajo los aspectos de un doble escándalo. En tanto que expresión dramática de la sinrazón que expulsa al loco fuera del orden humano, libera la animalidad, alimenta una confusión en la que todas las distinciones se desdibujan, incluyendo aquellas que definen la decencia. Y en tanto que relación con un conocimiento que no le resulta accesible al cuerdo, o modo de comunicación con aquello que permanece «oculto», es decir lo divino. Entonces, la locura saca a la luz las verdades perturbadoras; Erasmo, con su *Elogio de la locura*, pone de manifiesto otra modalidad de locura, y Brantôme afirma que: «Dios ayuda a los locos y a los niños. Ellos dicen todo cuanto saben o lo adivinan por algún instinto divino». Sobre la locura entendida como prueba de verdad, véase «Folie et déraison à la Renaissance». *Actes du colloque international de Bruxelles* (U.L.B./Vrin, 1976). En el entorno del poder, el loco escandaliza por la libertad de su palabra y por la burla a que le somete; acerca de la Iglesia y la ridiculización del poder, remitirse a Harvey Cox, *La Fête des fous* (Seuil, 1971) [trad. esp.: *Las fiestas de locos*, Taurus, Madrid, 1983).

El Carnaval se «explica» por una historia (la de las ciudades) y una cultura (la de un pueblo), pero a éstas se le sobreponen

otras explicaciones. Sea colocando el acento sobre su función social: libera las tensiones; asocia procesos de contestación *y* de integración. Sea haciendo recaer el énfasis sobre el orden psicológico o psicoanalítico: el Carnaval libera pulsiones fuertemente controladas de ordinario y actúa con un efecto catártico. También presenta una función política, puesto que materializa el sueño del desorden, traduce un deseo profundo de *libertad* y expresa la condena de determinados poderosos mediante el proceso a que se somete al pelele carnavalesco que les representa. Véanse, entre otras referencias: Emmanuel Le Roy Ladurie, *Le Carnaval de Romans* (Gallimard, 1979) y Jacques Heers, *Fêtes des fous et Carnaval* (Fayard, 1982 [trad. esp.: *Carnavales y fiestas de locos*, Península, Barcelona, 1988]).

En la era de la comunicación generalizada, la violencia se ha convertido en espectáculo; por medio de la imagen mediática, invade las conciencias y lo imaginario individual. La acción terrorista explota tales condiciones, utilizando la violencia a la manera de un canal a través del cual se transmiten mensajes, el sobresalto aterrado como un medio de forzar la atención pública; el terrorismo se sirve de los medios de masas y hace de ellos un amplificador y un arma capaces de extender el miedo por contagio. Véanse: Georges Balandier, *Le Désordre*, *op. cit.*, «La violence, l'exploitation du désordre», págs. 197-205.

IV
LA PANTALLA

Ahora, los técnicos se ocupan de su trabajo, los encargados de tomar las decisiones racionalizan opciones, los planificadores orientan, se almacenan datos y los ordenadores calculan, la política procura hacerse explicativa y mostrar cuáles son los límites de lo razonable; y sin embargo, la representación continúa. Continúa íntegro aquel misterio por el que un poder llega a constituirse y a subordinar; hay «operadores» que lo forman, efectos que lo alimentan y lo mantienen, prácticas ritualizadas que indican su lugar –aparte– y lo hacen espectacular. Igual que sucedía en el tiempo de las sociedades arcaicas o tradicionales. La incoporación a la era del desencanto no ha cambiado nada en ese sentido, y continúa conservando su fuerza aquella afirmación de Valéry según la cual el dominio de lo político es aquel en que «nada se sostiene sino por arte de magia». Ni la reivindicación de la racionalidad, ni la tecnificación de los medios del poder han logrado modificar ese campo de acción con el que poco tienen que ver y nada que hacer la razón y la ciencia. Porque la naturaleza de la relación política continúa siendo otra y se establece sobre otras cosas: dispositivos simbólicos, prácticas fuertemente codificadas que se ejecutan según las reglas del ritual, de lo imaginario y sus proyecciones dramatizadas. Es merced a tales artificios que puede ejercerse el dominio sobre la sociedad, al tiempo que el de la naturaleza requiere otros métodos y convenciones; son estas estrategias las que cumplen la función de pantalla y producen imágenes cuyo superrealismo no coincide con las que, si le fuera posible, la realidad social impondría por ella misma.

Modernizando una vieja verdad, Fellini ha planteado su obra

como la exaltación de ese gigantesco espectáculo que el hombre se brinda de sí mismo. Todo poder actual participa de esa representación, heredero que es de hábitos antiquísimos, pero también usuario e inventor de nuevos instrumentos, resultado de los desarrollos acumulados de la organización y la técnica.

Ese poder continúa ubicado sobre otro escenario, apartado de todos los otros sobre los que se construye la vida cotidiana, ocupado por actores que son luz transfigurada. Se erigen palacios, se exponen símbolos, se ejecutan rituales, se despliegan demostraciones públicas; como ocurría tanto en el pasado cercano como en el remoto. Mediante efectos agigantados en ciertas circunstancias, y que, con ocasión de conmemoraciones o acontecimientos, resultan movilizadores, las masas actuales pueden quedar todavía más fuertemente asociadas a la dramaturgia política. Los regímenes totalitarios disponen incluso de regidores que han aprendido cómo extraerle el mejor y más constante fruto a ese actor colectivo, masivo.

La demostración de poder acaba siempre recurriendo a la exhibición de *poderío*. Pero ésta última se ha hecho aún más impresionante. Ahora es consecuencia de aparatos, de complejos dispositivos, de fuerzas temibles o terroríficas que se desencadenan. Afecta, para empezar, a la existencia de cada uno de los súbditos, en la medida misma en que el Estado ha multiplicado sus intervenciones y competencias. La función política está todavía más aparentemente asociada al poder de vida, al poder de muerte; y en solitario, puesto que ya no depende del decreto de los dioses o de la resolución de los antepasados. Los gobernados se perciben no tanto como representantes que como responsables de las condiciones, buenas o malas, que rigen el curso de sus vidas. Bajo este aspecto, se colocan en una relación parecida a la establecida por los poderes tradicionales, sólo que su justificación corre ahora por cuenta de los medios científicos y técnicos puestos a disposición de los gobernantes, y no ya de los instrumentos simbólicos y rituales recibidos junto con el cargo político.

Las figuras actuales del poder implican la afirmación de la *competencia*. Pero ésta no puede ser suficiente; la creciente complejidad de los acontecimientos la constriñe dentro de estrechos límites; puede ser reconocida, pero eso no la convierte en fundamento de adhesión y confianza por parte de los súbditos, por mucho que contribuya a ellas. A diferencia de aquellas de las que se revestía en las sociedades del pasado, las formas del poder corresponden más al orden técnico que al simbólico. Para empezar, necesita recurrir a métodos de producción de responsables, así como a operaciones que permitan el tránsito entre la escena social y la escena política y hagan ostensible el cambio de papeles. La elección, y todavía menos la designación ratificada o no, en el caso de los regímenes totalitarios, no alcanzan a provocar esta transformación; como mucho, la confirman o la hacen posible creando o imponiendo los personajes políticos de primer rango, y en especial, entre ellos, aquel que es llamado a simbolizar el poder supremo. Además de ser competentes y haber sido acreditados, deben también servir como soporte de las expectativas y representaciones colectivas. Continúan siendo beneficiarios del capital simbólico que produce la sociedad y a cuya formación contribuyen. Para algunos de ellos, la muerte no implica la abolición de esa tarea; es ella la que hace del «gran hombre» difunto un símbolo político puro. En los países comunistas, esta práctica se encuentra institucionalizada; la ordenación de los funerales de dignatarios provoca la heroización de los desaparecidos, indica su acceso a otra vida, la de la inmortalidad civil, puesto que los héroes no mueren. El muerto, en tanto que individuo, desaparece tras la significación política de su vida; se transforma en una imagen, la de un modelo de inspiración para las generaciones del mañana. El político pasa a nutrir él mismo la mitología que le concediera fuerza, sentido y eficacia simbólica.

La multiplicación y difusión de los medios de comunicación de masas modernos han modificado en profundidad el modo de producción de las imágenes políticas. Éstas pueden ahora fabri-

carse en gran número, con ocasión de acontecimientos o circunstancias que ya no tienen por qué presentar un carácter excepcional. Gracias a los medios audiovisuales, a la prensa ilustrada y a los carteles, ese imaginario político puede adquirir una fuerza de irrupción y una presencia que no encontraríamos en ninguna de las sociedades del pasado. Lo imaginario político ha devenido cotidiano; o, lo que es lo mismo, se ha trivializado y está sometido a desgaste, lo que impone frecuentes renovaciones o la creación de apariencias de novedad. Este inicial y somero inventario de las nuevas condiciones de funcionamiento de la imaginación política es suficiente para señalar las diferencias con respecto a situaciones anteriores. El universo político parece más abierto a la visión de los gobernados, pierde parte del misterio que correspondía a su naturaleza de mundo oculto y secreto; sin duda que no lo es menos, pero las apariencias con que se manifiesta día tras día provocan una caída de la curiosidad suscitada y una cierta desilusión. Las técnicas audiovisuales de que dispone el poder permiten una dramatización permanente, o casi, y por tanto una dependencia menor del ciclo anual del ceremonial político. Mejor equipados para producir imágenes, los gobernantes se hallan sin embargo en la paradójica situación de contemplar cómo esa capacidad se debilita por culpa de su propio uso. Deben aprender a dominar una nueva tecnología de lo simbólico y de lo imaginario, una nueva forma de dramaturgia política. Y para calificar (o descalificar) todo ello se han creado nuevos términos y fórmulas: mediapolítica, art Po, industria del espectáculo político.

Ha sido Roger-Gérard Schwartzenberg quien han propuesto esta enunciación y ha asumido la denuncia de lo que designa. A las ideas –afirma– las han sustituido personajes que captan la atención e impresionan la imaginación; distribuyen sus labores a partir de un repertorio en el que figuran el héroe, el hombre ordinario (identificable con el gobernado «medio»), el líder con carisma, el padre, la madre. Las circunstancias hacen y deshacen a estos personajes, provocan la sucesión de papeles, condi-

cionan las distintas figuras que adopta la autoridad. El tránsito se ha producido entre un arte político más bien teatral, que se ajusta mejor al tipo de poder ilustrado por el héroe, y un arte político que se constituye a partir del cine y la televisión, es decir hacia un modo de representación organizado a la manera del *star system* y que encuentra en la prensa un agente de refuerzo. Según Schwartzenberg, la dramaturgia política contemporánea se diferencia cada vez menos del espectáculo de la imagen; el poder se ha «vedettizado». En eso consiste el viraje, decisivo, que se adopta a lo largo de los años setenta.

Conviene repetir que todo el universo político es un escenario, o, más en general, un espacio dramático, en que se crean efectos. Lo que en pocas décadas han cambiado son, sobre todo, las técnicas utilizables para tal fin, técnicas cuyo uso se modifica en función de los distintos tipos de sociedad. Los regímenes totalitarios recurren a ellos para mantener la fuerte sacralización de que hacen objeto al poder, en los despliegues ceremoniales o en la teatralización de las grandes manifestaciones colectivas; en estos sistemas políticos, los medios de masas buscan ante todo animar a la imitación, suscitar y glorificar la conformidad. Los otros regímenes, fundados en menor o mayor grado en el pluralismo y la competitividad, hacen un uso más complejo y diversificado de la nueva tecnología política. Es principalmente con respecto a éstos que Schwartzenberg ha elaborado la teoría del Estado-espectáculo. Estos regímenes tienen la contradictoria obligación de, sin dejar de mantener las distancias, mostrar la escena política, los efectos de perspectiva, las dramatizaciones sin las cuales el poder se aboliría a sí mismo. La civilización de los medios de comunicación de masas les permite dar a ver más que a pensar, de dirigir una política de la imagen que se inspira inevitablemente en el arte del espectáculo. El poder ya no se halla asociado a una figura lejana, perfilada por el mito inicial, lo imaginario colectivo y la tradición, sino por una elaboración que otorga a los responsables presencia y celebridad, haciendo de ellos personajes capaces de atraer hacia sí

la más amplia adhesión. La escena parlamentaria no es ya un universo casi cerrado, sino que se ofrece a la mirada de los telespectactores que se convierten así, en efecto, en espectadores a distancia de un drama montado para ellos –casi siempre bajo la forma de un breve enfrentamiento entre *vedettes* políticas. Las elecciones, además del efecto de suspense que suscitan, suponen la ocasión para manifestaciones festivas, campañas dirigidas por *managers*, dramatizaciones programadas. Los debates gozan del aire agonístico de los desafíos y los duelos de palabras instituidos en las sociedades tradicionales; la repetición de los sondeos amplifica la pugna y hacen de la incertidumbre un resorte dramático; las previsiones difundidas desde que se hacen públicos los primeros resultados llevan el drama a su punto álgido de intensidad, luego a su caída. Sin la televisión, la radio, la prensa de gran tirada, esta teatralización de la democracia perdería su alcance nacional; sería trasladada a una multiplicidad de escenarios locales. Pero conviene recordar aquí una constatación ya recurrente: las capacidades en hacer proliferar las imágenes políticas traen consigo el debilitamiento de las demostraciones, es decir, que los ciudadanos-espectadores acaben aburridos y desafectos.

Con el fin de limitar ese desfallecimiento, el poder y sus adversarios deben poner en movimiento todos los recursos con que cuenta hoy la dramaturgia política, alimentar la renovación (y con ello la inflación) de la imágenes. Durante los periodos turbulentos, el acontecimiento crea las oportunidades para ello y fuerza la atención por lo que de inesperado o inquietante contienen. Durante los periodos de mayor calma, unos pseudoacontecimientos fabricados servirán para procurar esos mismos resultados: operaciones (o «golpes») que recurren al efecto sorpresa, confrontaciones entre líderes, sondeos en que se expresa la variación de las popularidades, personajes políticos saliéndose de su papel y exhibiendo sus emociones, conferencias de prensa en que se hacen públicas revelaciones reales o aparentes, etc. En la sociedad de los medios de masas la empresa política se

nutre del acontecimiento, que es el motor de las dramatizaciones que la constituyen y sostienen. En las sociedades anteriores, era a la inversa; el poder dramatizaba la larga duración, su mantenimiento, la perennidad de sus propios éxitos, de forma que los acontecimientos quedaban de algún modo difuminados por el artificio de esa puesta en escena.

La modernidad se caracteriza no únicamente por la irrupción del acontecimiento y lo efímero, sino también por la toma en consideración del futuro, de las fuerzas capaces de provocar grandes cambios; las simulaciones y los escenarios del porvenir introducen una tensión dramática en el ejercicio de la vida política presente; incorporan la predicción (por ejemplo, precisando las tendencias que dominarán a partir de las primeras décadas del tercer milenio) *y* lo aleatorio. También bajo este aspecto, las sociedades anteriores manifiestan su diferencia; éstas encontraban su apoyo ante todo en el pasado, conmemorando y celebrando determinados acontecimientos. En ambos casos, el efecto buscado es, sin embargo, el mismo: apaciguar el presente y garantizar la calma, ya sea acentuando la continuidad, ya sea haciendo del futuro algo menos temible por medio de atribuirle una forma definida y aceptable. El poder conserva su función como desactivador de angustias y miedos.

Luego de haber señalado las diferencias, conviene reparar en lo que en esencia se ha mantenido en el universo político, y las contradicciones que resultan de ello. La escenografía política, la producción de imágenes y efectos, los procedimientos que permiten transitar al estado de detentador de poder continúan siendo necesarios. La carga simbólica de la función soberana debe ser conservada, por mucho que se prodiguen las apariencias de índole técnica. Puede serle imputada a una figura que reina, pero que no gobierna, o a un magistrado supremo sin control sobre la política ordinaria; esto es lo que define el funcionamiento de los regímenes que se han mantenido fieles a la monarquía y, en menor grado, de las «repúblicas monárquicas». En estos casos podría decirse que una disociación separa el

poder supremo, guardián de los símbolos, recurso último y/o responsable de los ámbitos más reservados, del poder que dirige la gestión cotidiana. Es éste el que queda expuesto a los ataques de la crítica y a las reacciones de la opinión; opera a la manera de una pantalla protectora. En sus formas modernas, esta división se homologa con aquellas de las que nos hablan las descripciones antropológicas de ciertas sociedades tradicionales. El soberano o el jefe es, en estos casos, un personaje definido por el poderoso simbolismo del que es sostén, y conforma una figura idealmente positiva; es él quien afronta en solitario los peligros del poder, el garante del bien colectivo, y por ello es colocado al margen de los conflictos ordinarios que podrían implicarle y debilitar su imagen. Un dignatario, que es de algún modo su propio doble accesible y vulnerable, interviene en la gestión de los asuntos y asegura la regulación de los conflictos; éste es quien preserva la figura aparente del poder de todo cuanto podría alterarlo en tanto que símbolo de orden y unidad.

Los poderes modernos no han eliminado la investidura mítica que su funcionamiento requiere; han cambiado sus formas y la han reclamado en cuanto los periodos de crisis han hecho fallar la eficacia de la «magia» política. Desde principios del siglo XIX hasta sus postrimerías, los mitos políticos se han multiplicado, oponiéndose y enfrentándose unos contra otros. Nacieron con las revoluciones, exaltaron la ruptura que debería destruir los «antiguos regímenes», abolieron el simbolismo y las formas imaginarias a ellos asociadas. Presentaron a los nuevos actores históricos –la nación, las clases, el Estado moderno–, e hicieron de ellos entidades generadoras de religiones políticas y pasiones. Hicieron surgir del nuevo universo industrial y urbano las figuras del cambio, fuera para exaltar el progreso y las alegorías que componían su séquito (Ciencia, Técnica, Industria, Comercio), fuera para anunciar el advenimiento de otra sociedad engendrada por la fuerza del socialismo. Al triunfalismo de los conquistadores burgueses le fue asociado el tema de la «misión civilizatoria», como ejemplo a seguir en orden a acele-

rar la andadura de la historia progresiva, de la que, como reacción de rechazo, habrían de brotar las imágenes de la liberación. Una imaginería tan activa que acabaría por afectar la entraña misma de las sociedades dominadoras contra las que se volvió, para operar en su seno estimulando las diversas reivindicaciones de la *descolonización interior*. Las desilusiones y las crisis de la modernidad pronto hicieron aparecer o reaparecer otras facetas del mito: la raza, la etnia, el pueblo, las masas, el imperio, la misión histórica. Todas ellas llevaron a sus extremos la dramatización, movilizaron, embarcaron en la aventura de una nueva historia por construir. La expansión económica de los últimos decenios ha provocado el regreso de las imágenes del éxito y del logro, del constante retroceso de lo imposible. La ciencia, con sus aplicaciones acumuladas y continuas, la racionalidad de técnicas y organizaciones, las conquistas del futuro, se han convertido en las formas constitutivas de este imaginario optimista. El advenimiento de lo que vino a denominarse sociedad de consumo ha hecho de la vida cotidiana un escenario en que se multiplican los efectos de toda esa imaginería y donde ésta puede ejercer su capacidad de fascinación; todo parece devenir accesible y consumible: cosas, servicios, símbolos, tiempo (bajo el aspecto positivo de los ocios), el espacio (gracias a los nuevos medios de movilidad) y hasta la vida (por el retroceso de las fronteras de la muerte y, en cierto modo, de su escamoteamiento). El consumidor oscurece entonces al ciudadano; ello ocasiona, de manera sólo en apariencia contradictoria, una despolitización progresiva y, al mismo tiempo, una politización de lo cotidiano, es decir, generalizada. Las contestaciones de los años sesenta, luego el freno que experimentó el crecimiento económico a lo largo de la década siguiente, hicieron que esa imaginería se invirtiese. La disipación de las ilusiones no cedió inmediatamente su sitio a nuevas figuras imaginarias; sobre todo, lo que hizo fue sacar a flote miedos y temores y, por lo mismo, orientar de nuevo la atención hacia los espacios de poder.

La investidura mítica continúa siendo una necesidad políti-

ca, pero las rápidas transformaciones en las situaciones nacionales e internacionales la hacen cada vez más difícil y de resultados más inciertos. La sucesión de mitos capaces de *mantener a raya* a los gobernados, suscitando su consentimiento o connivencia, se acelera. Las propias mitologías de la esperanza han quedado agotadas a raíz del hundimiento del socialismo «real» y del descrédito del tercermundismo. El tema del cambio se convierte entonces en un componente mayor que sirve o contesta al poder y que puede adoptar versiones recurrentes u opuestas: modernidad sin rupturas, involución presentada como revolucionaria, creación paulatina y reformista de un nuevo tipo de sociedad. Ninguno de los actores políticos enfrentados puede ignorar el hecho de que el cambio es generador de imágenes que desempeñan un papel decisivo en las estrategias de poder. Ese acento puesto en el cambio, que obliga a los responsables establecidos o pretendientes a mostrarse bajo la figura de quien mejor dispuesto está para conducirlo, no excluye el mantenimiento de imágenes más permanentes. Como aquellas que afirman la unidad (de la nación, del pueblo), la concentración, la representatividad, la detención del mandato mayoritario –y, cada vez más, aquellas susceptibles de proveer seguridad y protección.

A los actores políticos del mundo actual se les imponen exigencias contradictorias –y, por tanto, papeles y figuraciones mal conciliadas–. En sociedades en las que prevalecen, o se hallan en vías de hacerlo, la técnica, la economía y la organización, estos personajes deben aparecer como capaces de dirigirlas. Se someten así a la racionalidad de la competencia; es en nombre de ésta que se fijan los límites de lo posible y de lo razonable, que se determinan los objetivos, que se escogen y adoptan las decisiones. Pero la aptitud no puede producir el efecto de poder sino es convocando a lo imaginario, lo irracional, lo simbólico, lo que es capaz de captar la atención de los gobernados. Ésa es la ley del poder, la de siempre, pero que las circunstancias presentes hacen más difícil de aplicar. En los países más desarrollados,

la sociedad se transforma en una «gran sociedad anónima» en la que las relaciones se despersonalizan: por ello, el realce de la autoridad sólo puede obtenerse a través de la personalización de quienes la detentan. Los tiempos de crisis, o de dificultades poco solubles, como las que deben hacer frente los países en vías de desarrollo, requieren también (y en grado superior) de esa personalización y de la dramatización del poder. Pero su perversión –por abusos o excesos– engendra movimientos en contra y reivindicaciones democráticas. La gestión técnica no basta para producir imágenes eficaces. No alcanza a brindar la ilusión de un dominio total. Puede intentar una programación del porvenir, pero no puede evitar que el comportamiento del presente escape en gran medida a su control. Por vez primera a lo largo de la historia, todo está en transformación, fuera y dentro de cada una de las naciones. En todas partes, el movimiento se lanza al asalto de estructuras y organizaciones. Es sobre todo en el exterior que hace su aparición lo inesperado, que puede adoptar el aspecto de lo incomprensible o de lo irracional. Las naciones desarrolladas dominantes, que han impuesto sus intereses, sus códigos y su racionalidad hasta hace bien poco, han sido sorprendidas (en el sentido etimológico de la palabra) por la irrupción de acontecimientos que sus categorías no podían descifrar. Han descubierto lo imprevisible (la crisis petrolera de los años setenta, por ejemplo) y lo inexplicable (como, por aquella misma época, la fuerza de una religión –el Islam– capaz de trastornar sociedades o de abatir o amenazar poderes establecidos). El ascenso de lo incontrolable debilita la imagen del poder técnico, lo lleva a revestirse de aspectos mejor generadores de confianza y a recurrir a medios que contradicen su racionalidad.

Estos últimos son aquellos que los medios informativos modernos brindan al imponer su lógica. En las sociedades tradicionales, que son sociedades de la oralidad, las dramatizaciones sociales y políticas se corresponden de algún modo con la naturaleza de las cosas; están confeccionadas con funcionamientos y manifestaciones casi cotidianos. La generalización de lo escrito,

de lo impreso, modificó tal situación; se recurrió entonces a un medio de comunicación que, parodiando las categorías de Marshall MacLuhan, podríamos llamar más «frío». El argumento sustituía a la demostración, la abstracción, el análisis o el desciframiento a la percepción global, inmediata y emocional. La idea pasó a primar sobre la imagen, la ideología sobre los dispositivos simbólicos y las prácticas en que se exhibían. La revolución electrónica suscitó una nueva ruptura, entrañó un regreso parcial a antiguas maneras. La radio establece la omnipresencia de la palabra, permite la dramatización sonora, hace posible trabajar sobre audiencias numerosas, el establecimiento de una especie de radiocracia. La televisión engendra progresivamente la invasión de la imagen que suplanta a la palabra; la pantalla deviene el lugar en que todo puede mostrarse bajo un aspecto dramático, para que, en conformidad con el consejo de Maquiavelo, el juicio se formule a partir de lo que se *ve*. La persuasión política procede menos de la argumentación que de lo que el arte televisual expresa espectacularmente. La política se hace a través de la difusión cotidiana de las imágenes y «el medio es el mensaje». El poder dispone así de una auténtica tecnología de las apariencias que le permite, a un mismo tiempo, producir la impresión de una cierta transparencia y suscitar la connivencia pasiva o activa de una gran cantidad de gobernados-espectadores, de manera que éstos pueden experimentar, en una primera instancia, el sentimiento de que gozan de libertad de determinación –frente a la imagen que se ha introducido en su universo privado– y de posibilidades de participación –merced a las intervenciones que le son propuestas. Los juegos de pantalla imponen también, en las sociedades de régimen pluralista, un nuevo tipo de actor político (el «telepolítico»), y una nueva presentación de la figura de la autoridad suprema en el caso de los regímenes totalitarios. Permiten una dramatización permanente, adaptable a circunstancias y objetivos. Aportan a la dramaturgia política una unidad de lugar al facilitarle poder ser visibles al mismo tiempo en multitud de hogares. El poder debe mantenerse allí

donde está la imagen, una imagen de la que se está siempre tentado de obtener su control, si no su monopolio.

A las «representaciones» por medio de las que los gobernantes actuales buscan la adhesión o la sumisión de los gobernados, replican aquellas que introducen desorden en el orden establecido, movimiento en las instituciones conservadoras, disidencia en la conformidad. Porque los medios de masas ofrecen la posibilidad de politizar toda actividad, paralelamente, la contestación podrá utilizar todo cuanto pueda ser soporte de dramatización en los espacios de la sociedad que le son accesibles. Los regímenes totalitarios tienden a la eliminación total de esas zonas abiertas; concitan –como ya nos mostraba Dostoiesvki– la acción «subterránea», la marginalización y la disidencia; lo que resulta visible adquiere una inusitada intensidad dramática, ya sea en su valor ejemplarizante, ya sea en su eficacia subversiva. Los regímenes pluralistas, de una manera desigual y en función del grado de libertad que instauren, vinculan las dramatizaciones de la oposición institucional a las del poder. Las confrontaciones organizadas por los medios de masas, los debates, los sondeos, las reuniones espectaculares de partidos o agrupaciones, las campañas electorales, las pugnas parlamentarias, los efectos de sorpresa y las palabras inesperadas ponen de relieve hasta qué punto es estrecha tal relación, imposible de romper en tanto que es consecuencia de la naturaleza misma del sistema político. De entrada, los adversarios se enfrentan en el mismo terreno, recurriendo a los mismos medios. A ello se le añaden dramatizaciones particulares, a veces infracciones demostrativas que refuerzan la acción normal de la oposición: diversificación de las cadenas de transmisión televisual, implantación de emisoras tipo «radios libres», publicaciones de circunstancias, iniciativas culturales y manifestaciones festivas que propician una puesta en escena política, etc. La contrapolítica debe, también, hacerse política de la imagen y la imaginería, producir efectos y ser capaz de suscitar emociones.

A este respecto, el frágil radicalismo italiano continúa cons-

tituyendo una ilustración destacable. A lo largo de los años setenta, vemos cómo su juego político bascula entre dos «actores» principales: la Democracia Cristiana y el Partido Comunista. Su alcance trasciende con mucho la importancia estadística, tal y como la definen sus efectivos y el número de sus representantes electos. De este último partido llegó a decirse que se había convertido en el «aguafiestas» del mundo político, por mucho que se proclamara defensor de los derechos civiles y del Estado de derecho. Por lo demás, hace acto de presencia en numerosos ámbitos reivindicativos, muchos de los cuales son entendidos como secundarios por los partidos sólidamente establecidos y en los que quedan cuestionados la sexualidad, la ecología y la ingeniería nuclear, la institución militar o el doble lenguaje empleado en la práctica parlamentaria. Inventa una dramaturgia política ajena a la «buena» tradición, que hace de la imaginación y la sorpresa los instrumentos principales de su acción. Precisamente esa misma es la razón que se aduce en la denuncia de sus métodos. Se considera que recurren al exceso con el fin de llamar la atención, que se dedican a la práctica de la provocación espectacular, que crean acontecimientos que, al ser atendidos por los medios informativos, brindan una repercursión y una publicidad a las que un pequeño partido raras veces puede aspirar. Rompiendo con las buenas maneras, e insumisos a las convenciones, el radicalismo italiano recurre a la transgresión sin apartarse de la legalidad, rechazando el estancamiento ideológico y partidista. Sus críticos consideran que no conforman otra cosa que un puñado de bufones. El calificativo no sería de recibo si su acepción técnica tuviera que atenerse a la descripción que precisábamos. En este caso se aplica a quienes tienen por función poner de relieve espectacularmente lo que oculta la fachada de la sociedad, mostrar el desorden que el orden enmascara, hacer surgir dramáticamente el movimiento que escapa a la domesticación de las estructuras, los acontecimientos y las costumbres. En ese sentido, el radicalismo italiano, más que proponer una alternativa, lo que ha hecho ha sido permitir el

regreso del perturbador, agente de libertad, a la escena política contemporánea.

La dramatización trivializada, que traspasa las fronteras del campo político estrictamente definido, es una característica de las sociedades electrónicas; allí donde aparece, asegurada su difusión a través de los medios de masas y sea cual sea su origen, puede recibir una significación política. Desde las formas que adopta la vida cotidiana, hasta los productos y acontecimientos culturales, todo es susceptible de contribuir a esta dramatización si se provee a quien corresponda de un pretexto o de un apoyo. Determinadas iniciativas de aspecto desconcertante indican a las claras una voluntad de utilización de esas posibilidades. El teatro moderno, que ha ampliado su audiencia gracias al efecto de los medios de masas, recurre entre otros procedimientos al de la provocación y de la ridiculización, haciendo prevalecer la imagen, la sensación, la intensidad dramática por encima de la demostración. Para Arthur Adamov, la autoridad «de altos vuelos» está asociada al juego de potencias oscuras e imprecisas, a la animación de personajes singulares, de seres-límite. El teatro de la irrisión asombra, pone en escena la revuelta, al condicionamiento impuesto por lo «real» le opone la liberación mediante el onirismo. Con Fernando Arrabal, el teatro del pánico restablece el reino del barroco; utiliza la profusión y la confusión, el exceso y la desmesura, lo grotesco; libera fuerzas cautivas, borra prohibiciones e inhibiciones, busca el choque salvaje. La violencia simbólica vuelve a ser el medio de expresar el rechazo. En las nuevas versiones del drama se afirma la voluntad de retorno a las formas primitivas del teatro: lo improvisado (el *happening*) y lo irracional se alían al ceremonial, al rito; se exalta lo efímero y lo dionisiaco. Reaparece así, merced al artificio de la escena y el arte del comediante, la función que el bufón sagrado había tenido a su cargo en las sociedades tradicionales. Una vez más, el juego del desorden que se opone a todo cuanto es factor de orden y conformidad. Derivado de la práctica del teatro (y en especial del de Brecht), el «arte sociológico» conce-

bido por Fred Forest, Hervé Fischer y Jean-Paul Thénot intenta insertar la dramatización crítica en los marcos de la vida cotidiana. Su pretensión es la de volver a sumergir, «hasta el cuello», el arte en la realidad social, arrancarlo de la situación que ha hecho de él la imaginería de la «buena conciencia de la sociedad política». Los procedimientos para ello son la creación artificial de acontecimientos, la provocación, lo inesperado, que irrumpe en los lugares más diversos y con frecuencia en los más comunes. El objetivo es destrivializar, romper la pasividad con que se aceptan las respuestas socialmente determinadas, de hacer surgir preguntas desconcertantes. El campo cerrado del arte queda atrás y, con frecuencia, perdido ya de vista. Es el papel del *Trickster* lo que vemos reaparecer tras estas experiencias, estos dramas provocados. La teatralización de lo cotidiano atenúa la magia de los poderes, anula el efecto de las apariencias hegemónicas, perturba las connivencias que generan la conformidad. El objetivo: hacer que una sociedad en que todo cae por su peso se convierta en una sociedad interrogada.

Sin embargo, todas esas dramatizaciones continúan siendo productos del arte o del artificio. Hay otras que nacen de manera más espontánea. Una campaña electoral puede convertirse en la oportunidad para introducir la irrisión en la vida política o de formular demandas que se consideran incongruentes. La reivindicación ecológica también ha sabido utilizar esta posibilidad entre otras, ya sea con motivo de unas últimas elecciones presidenciales en Francia o ya sea coincidiendo con las elecciones europeas. Estas formas de acción, que se quieren diferentes de aquellas otras que gobiernan su uso político, están de algún modo ritualizadas, de igual modo que el vínculo que establecen con la naturaleza no es otra cosa que una sacralización. Cuando, en 1974, el agrónomo René Dumont fue candidato a la Presidencia, más que aspirar a un cargo lo que hacía era aprovechar la ocasión para expresar algo por medio de actos simbólicos. Dumont no encabezó una candidatura, sino que ejerció un sacerdocio. La tierra, el agua, el fruto pasaban a ser entonces las

especies bajo las que se llevaba a cabo la comunión. Lo que se ponía en movimiento, lo que se dramatizaba y era mostrado, conformaba una nueva mitología natural que se oponía a las construcciones debidas a la razón de los técnicos y organizadores. Esta contestación «mitoecologista» tenía por finalidad renovar el sentido de empresa colectiva en torno a un nuevo matrimonio entre el hombre y la naturaleza. Sus imágenes no habrían tenido fuerza alguna de no haber sido por su difusión por los medios de comunicación de masas, de manera que una suerte de paradoja les hacía adquirir en parte su existencia gracias a métodos que recusaban.

El acontecimiento, las circunstancias, las coyunturas permiten y engendran reivindicaciones, contestaciones radicales que se expresan de forma espectacular, dramática. Las incertidumbres e inquietudes del mundo rural pueden ser dichas, manifestadas, a través de demostraciones campesinas –columnas de hombres y vehículos, concentraciones que provocan el caos, violencias–, que hacen presente la protesta global que ha ido atravesando siglos desde las primeras insurrecciones de los *Croquants*.[1] En el Larzac, la decisión, tomada en 1971, de extender el campo militar instalado allí desde principios de siglo hizo de aquella meseta desnuda, áspera y bella en su pobreza el escenario en que, en un drama de factura antigua, hombres que cuidaban ovejas, guardianes de una tierra y de un modo de vida, se enfrentaran a gentes de armas que simbolizaban una civilización generadora de desolaciones; la gente joven, que había acudido en apoyo de los primeros, componía el coro, que repetía la lección con acompañamiento de música pop. El tiempo aportó el efecto dramático, haciendo que el último acto, diez años más tarde, acabara consagrando la victoria de los campesinos. Sin la «retransmisión» que los medios de masas garantizaron, la efica-

1. *Croquant*, «campesino» en provenzal. Nombre despectivo dado a los campesinos que protagonizaron los levantamientos fiscales que conoció el suroeste francés entre finales del siglo XVI y mediados del XVII. *[N. del T.]*

cia simbólica de esta resistencia hubiera quedado rápidamente debilitada. Y no es sólo el campesino, sino el obrero quien también redescubre procedimientos que la acción sindical organizada había hecho accesorios. Los «parroquianos de Palente» –los relojeros de la empresa Lip, en 1973– respondieron a la amenaza de cierre manteniendo la actividad e intentado demostrar que había una forma distinta de administrar; esta inventiva, ese tipo de dramatización, les hizo convertirse en símbolos y en merecedores del apoyo de pequeños grupos «izquierdistas»; pero no pudieron evitar, tras varios años de combate, la desaparición de la empresa. La grave crisis de la siderurgia francesa implicó el recurso a medios excepcionales de expresión del rechazo, entre ellos los que implicaban dramatización y simbolización. De este modo, a finales de los años ochenta, los obreros de Longwy ocuparon el primer piso de la torre Eiffel: escogieron como escenario para su acción un lugar espectacular y significativo de su trabajo, puesto que los materiales de que está hecho el monumento fueron elaborados en parte en sus acerías. De igual modo, la larga marcha de Lyon a París de los asalariados de Alsthom Atlantique, con el fin de hacer llegar sus peticiones a la dirección de la empresa, fue una prueba y un recorrido demostrativos; sus reivindicaciones escaparon del dominio cerrado de las negociaciones para convertirse en públicas y no quedar reducidas al estado de simple información.

El acontecimiento encubre una carga dramática extrema cuando al desorden de los humanos se alía el de la naturaleza. Así quedó de manifiesto con ocasión del mayor accidente conocido en los Estados Unidos en los dispositivos de una central nuclear, que tuvo lugar en Pensilvania, el 28 de marzo de 1979. A lo largo de varios días se perdió el control técnico y el desastre tomaba visos de destino fatal. El poder se hallaba más amenazado por esa irrupción de fuerzas surgidas de la materia que por las subversiones que hubieran podido nacer del enfrentamiento de fuerzas sociales y políticas. De pronto, se volvía a descubrir a

sí mismo en la situación de los poderes tradicionales, responsables tanto de lo que atañe al orden de las cosas como de lo referido al orden de la sociedad. Nuestra época, tan portadora de peligros, es, además, propicia a la politización de las catástrofes. La civilización de las imágenes las hace inmediatamente y por doquier presentes; las calamidades se convierten en indicadoras de un desorden llevado hasta su paroxismo; pueden actuar contra los gobernantes haciendo manifiesta su incapacidad para dominarlas. Adoptan el carácter de signos, quedando así transformadas en embites en el enfrentamiento entre poderes. En ese sentido, el desastre nuclear de Chernobil, en 1986, apareció *también* como anunciador del hundimiento político que iba a dislocar la URSS.

El escenario urbano se ha ido abriendo cada vez más a las manifestaciones políticas. En las sociedades totalitarias es controlado con el máximo vigor, en tanto continúa reservado a las conmemoraciones y fiestas que le sirven al régimen para marcar el ritmo de su propio culto. En las sociedades pluralistas, se establece más bien la situación contraria. Los poderes gozan de un lugar de privilegio en los medios, en las pantallas sobre las que se proyectan las imágenes políticas. La ciudad, la calle, continúan siendo los escenarios sobre los que la protesta despliega sus dramatizaciones; y cuando éstas adoptan una amplitud suficiente, pueden llegar a forzar su existencia mediática. Toda capital con una larga historia contiene lugares, monumentos, obras y huellas que son, a un mismo tiempo, «memorias» y soportes de poderosos simbolismos. Los han ido haciendo la sucesión de regímenes, las revoluciones y los movimientos sociales. Hoy, sirven para jalonar los itinerarios por los que el poder hace pasar sus conmemoraciones y para que la contestación en marcha *exponga* rechazos y reivindicaciones. En París, el Arco de Triunfo y los Campos Elíseos, de un lado, la Bastilla y las plazas de la República y la Nación, del otro, son particularmente reveladores de esta apropiación antagonista de los espacios simbólicos de la ciudad.

El motín urbano ha constituido un estallido. La manifestación callejera se ha convertido en las sociedades de libertad en un medio institucionalizado o, casi, codificado y ritualizado, de mostrar espectacularmente la oposición a determinadas decisiones de los gobernantes, o de poner de relieve mediante el recurso a la dramatización los efectos inaceptables de una situación económica o social. El objetivo queda definido por temas simples, plasmados en las frases que se hacen constar en las pancartas, en los eslóganes o en las octavillas, y es evocado por medio de símbolos o emblemas. El recorrido elegido no es neutral, comporta necesariamente etapas significativas, permite sacarle provecho al simbolismo de los lugares. El cortejo conforma una sociedad protestataria en movimiento y que se exhibe en el escenario de la calle. Recuerda los desfiles urbanos de otros tiempos, con ocasión de los cuales la sociedad se mostraba a sí misma. Se halla reglamentada de acuerdo a convenciones bien precisas; en cabeza se colocan, tras la pancarta principal, las figuras sindicales y políticas con mayor renombre, luego, en función de las circunstancias, los parlamentarios electos portando los emblemas y las «celebridades»; vienen enseguida las delegaciones representativas de profesiones o regiones y, cada vez con mayor asiduidad, los grupos de animación y los miembros de movimientos minoritarios o marginales. El séquito hace manifiestos los poderes de la contestación, pero no está menos sujeto a un orden estricto; los organizadores se encargan de que todo esté bajo control, con el fin de que lo imprevisto no pueda ni alterar el sentido de la demostración ni provocar que se degrade en motín. Su capacidad para mantener el orden y el número de los convocados –del que las divergencias en su evaluación marcan la importancia del acto– son las claves por las que se mide su éxito. Esta «obra» que se desarrolla en la calle, y de la que los responsables dicen que al dar comienzo les coloca en la «situación del actor» que espera que se alce el telón, se monta para ser vista allí mismo donde tiene lugar o para ser transmitida por los medios y comentada. La manifestación callejera in-

forma y enseña; su forma es la de un drama político que expresa, al contrario de lo que hace el discurso político profesional, críticas y reivindicaciones; aunque pretenda mantenerse dentro de los límites del orden, su función es liberadora. Su fin no es la subversión; informa al poder, pero no lo amenaza de manera inmediata; pone en escena una contestación controlada, que ha renunciado a regresar a su estado salvaje.

En circunstancias normales, la manifestación es uno de los componentes de la maquinaria política. Cuando su funcionamiento rutinario queda trabado, coincidiendo con periodos de crisis y de tensión crecientes, la dramatización pública se hace menos mimética y su desarrollo resulta más incierto. La frontera que la separa de la rebelión puede traspasarse entonces en cualquier momento, a partir de cualquier incidente, de un desajuste en el juego antagonista de las fuerzas del contraorden, de un lado, y del orden, del otro. La violencia simbólica y la violencia real coexisten. La Francia de 1979, en Lorena y en el Norte, allí donde el paro golpeaba con más dureza, conoció durante meses la fragilidad de ese vínculo que une la vivencia del drama –generador de reacciones que no proceden ya del juego político– y de la dramatización que expresa el rechazo. En estos casos, los desfiles movilizan a la población al completo, niños incluidos. Las ciudades se convierten durante un tiempo en ciudades fantasma, al replegarse toda vida tras las paredes de las casas. El universo revuelto se aisla simbólicamente, rompe las comunicaciones bloqueando la circulación por carretera y ferrocarril, cerrando los puestos fronterizos. Crea, en parte de manera ilegal, sus propios medios informativos; duplica a los medios establecidos al difundir su versión de los acontecimientos y las peticiones que justifican la acción emprendida. La crisis local queda así mostrada bajo el aspecto de un drama con personajes y decorados reales; opta por contemplar al resto del país y, con ello, deviene suscitadora de emociones y solidaridad. La dinámica de las fuerzas que se han puesto en movimiento no queda por completo bajo control; en determinados mo-

mentos, los protagonistas enfrentados no consiguen dominarla y se produce la implosión. De súbito, en un instante, la demostración se reviste con el aspecto de un tumulto urbano, y el mantenimiento del orden con el de una represión. Se ha traspasado el umbral, y se llega a ese momento en que o se asume el riesgo que implicaría ir más allá o se encuentra el camino de las conciliaciones y la desdramatización.

La calle de las ciudades de hoy en día vuelve a ser el escenario donde se producen demostraciones no sometidas a las reglas y convencionalismos de las instituciones políticas y sindicales. En ellas puede encontrar expresión un rechazo más global y, por ello, más impreciso. Aparecen como la expresión de la marginalidad, de la transgresión provocadora o de la pura violencia. Sus formas son múltiples y sus efectos resultan igualmente subversivos. La animación de los espacios públicos introduce una crítica espontánea y figurada que se ríe y pone en ridículo, como en la época en que los titiriteros ocupaban los entarimados de ciertos lugares de París. Hay veces en que estos espectáculos recuperan el espíritu de los «autos» dramáticos de la Edad Media, y en ellos se sacraliza y se ritualiza, no para alimentar el fervor, sino para contestar, por medio de la alegoría y el ceremonial, a la sociedad del poderío y su civilización. Es lo que ha hecho el *Open Theatre* en las calles de Nueva York, en esos mismos emplazamientos en que las sectas dan a conocer hoy las pruebas de su disidencia y de la otra vida que pretenden instaurar. La plaza pública es también el espacio de las provocaciones, de los «dramas» construidos sobre la agresión simbólica o efectiva, por medio de poner patas arriba normas y convenciones. Se trata de la explotación espectacular de una subversión radical que cualquier cosa puede valer para expresar: el cuerpo, los adornos, la vestimenta, las conductas y los símbolos inconvenientes o chocantes. Los *provos* de Amsterdam y los *punks* de Londres han hecho de determinados barrios el teatro de esta demostración que le da la vuelta a todo sentido e intenta provocar dramáticamente el descrédito o la ruina de la cultura establecida.

El punto extremo de la dramatización del rechazo se alcanza con la violencia urbana, imposible de inscribir en un orden del que constituye la negación absoluta. Su objetivo es destruir ese orden atacando sus cimientos materiales, sus instituciones, sus personajes más representativos, sus dispositivos simbólicos; opera de manera difusa, inesperada, espectacular, y su fin es el de alimentar un efecto de inseguridad; desola, produce la irrupción del desorden, para engendrar con ello la insurrección decisiva o el milagro de los nuevos comienzos. La sociedad rechazada es llevada al «desguace». Los agentes de esta destrucción se presentan bajo formas muy diferentes, creando comunidades de rebeldes, o pequeños grupos de acción revolucionaria espontánea, u organizaciones clandestinas muy estructuradas pero con pocos efectivos. La actualidad, a través de los medios que nos la sirven, asocia distintas imágenes a cada una de estas versiones. La banda –la más célebre de las cuales fue la Baader-Meinhof en Alemania– sostiene un terrorismo que liga la violencia criminal a la política. A lo que se suma su afirmación de ser un grupo «elegido», encargado de purgar a la sociedad del capitalismo y del frenesí consumista. Esta indeterminación explica que las grandes estrellas del crimen, como ha hecho Mesrine en Francia, puedan presentar una teoría de sus agresiones que puede hacerles pasar por revoltosos sociales. Las agrupaciones que se proclaman autónomas ilustran la segunda de las tres modalidades. No mantienen ni lazos con los partidos revolucionarios ni compromiso ideológico alguno. Lo imprevisto es su regla de acción, operan al margen de las manifestaciones organizadas, hacen su aparición en un barrio muy frecuentado y llevan a cabo destrozos a la manera de un comando. La crítica radical de la sociedad se produce espectacularmente, por medio de una violencia que asola sus «escaparates», sus mercaderías, sus signos y sus símbolos. Con el terrorismo de las Brigadas Rojas italianas, el ataque afecta sobre todo a las personas, así como al bloqueo de los mecanismos económicos, sociales y políticos y a la generalización del desorden y de la inseguridad. La

referencia ideológica es la del integrismo revolucionario, mientras que la organización, muy estricta, se corresponde con la de una resistencia de tipo militar. Todo contribuye a la dramatización, incluyendo los procesos a los brigadistas encarcelados. La acción golpea de manera trágica, sacrificial, al hacer diana en las figuras representativas de la sociedad subvertida: policías, magistrados, responsables de la industria o los negocios, personalidades políticas. El drama sucede en la calle, a veces alimentado por la incertidumbre que crea la toma de rehenes. La ejecución del dirigente demócratacristiano Aldo Moro en 1978 lleva la dramatización, la violencia insostenible y el sacrificio último a su grado extremo de intensidad. Afectó al país en su totalidad y trastornó sus frágiles equilibrios políticos, además de alcanzar una repercusión internacional. Entrañó una reprobación general, el rechazo total de la violencia como instrumento político y el repudio de la sacralización por la sangre de un eventual nuevo curso de la historia. El juego de muerte, por el que una forma de sociedad estaría finalmente condenada a la desaparición, no libera otra cosa que un desorden salvaje y no puede ser más odioso su precio.

Las sociedades de la modernidad avanzada, de régimen pluralista, parecen haber abandonado progresivamente el uso de buen número de mecanismos susceptibles de llevar a cabo la domesticación del desorden –en el sentido técnico y no policial del término–. Como resultado de un desarrollo rápido y en parte desordenado, estas sociedades han generado ruidos, obstaculizaciones, disfunciones y desajustes desigualitarios. Podría dar la impresión de que en ellas se encuentran en proceso de formación dos modalidades de polarización: en uno de los extremos, la sumisión al orden de las cosas, a la que sólo animarían la competencia por los bienes y los signos; en el otro, el rechazo radical capaz de conducir a la exaltación y a la práctica de la violencia «pura». Entre estos dos polos, la reforma y la revolución buscan cada vez con mayor dificultad su definición contemporánea, actual, y no únicamene inspirada en la repetición

de un pasado caduco. Sus rechazos se articulan a partir de registros bien distintos. El de una nostalgia de otros tiempos, de valores, gestos e identidades perdidos; el del establecimiento de una nueva alianza con la naturaleza; el de las religiosidades revitalizadas o sincréticas; el de una cotidianidad a transformar; y, por último, el de un nuevo nihilismo que intenta hacer surgir lo insólito del desbaratamiento de las convenciones sociales, de las formas, de los lenguajes, de los saberes y de las esperanzas que las tradiciones religiosas o revolucionarias habían aportado. Para algunos de quienes suscriben estas opciones, la solución es la de la retirada: escapar de las fascinaciones que impelen a mostrarse sobre las pantallas de la actualidad, renunciar a subir a los grandes escenarios de la vida colectiva moderna, no jugar ya más al juego. Frente a ellos, todo cuanto pone de relieve la fuerza creciente de los condicionamientos sociales: la seducción del consumo, el éxito y los resultados; el trueque de consentimiento por seguridad, o el avance de una pasividad que no es sino el producto de la dominación de los medios de masas y de la evolución de técnicas y organizaciones que convierten a los individiuos en meros receptores y repetidores.

En esta tesitura, el poder se convierte en la gran figura omnipresente, la referencia general. *Parece* gobernar racionalmente, absorber lo inesperado, haber perdido toda capacidad de adoptar la mínima distancia crítica con respecto a sí mismo. Su orden ya no estaría abierto ni a las agresiones de lo imaginario, ni siquiera a las manifestaciones liberadoras que le contestaban sin amenazarlo de manera efectiva. Es en ese sentido que la preocupación por la fiesta, episódicamente afirmada, tiene una importancia reveladora. Harvey Cox evocaba con nostalgia la Fiesta de Locos de la Edad Media europea; es decir, la capacidad con que cuenta una sociedad de reírse de ella misma, de imaginar, al menos de vez en cuando, «un tipo de mundo completamente distinto», de tolerar el asalto de la «fantasía» y de revitalizarse. La fiesta, que es por esencia el vehículo de la transgresión aceptada o tolerada, se normaliza al inscribirse, a

partir de un momento dado, en la vida política. Se la asocia, entre bastidores, a las grandes dramatizaciones totalitarias. Forma parte de la maquinaria a que recurren los partidos que pugnan entre sí en las sociedades pluralistas. Cada año, por las mismas fechas o durante los periodos electorales, vuelve a convocar y permite transmitir el mensaje político. Procura unidad a través del consumo de las diversiones, de la participación en los espectáculos que animan las estrellas, en una liberación gozosa que aumenta la receptividad y asume como finalidad la de suscitar adhesiones. Con todo, continúa perviviendo la memoria de la tradición. La fiesta abre espacios liberados en el interior de la sociedad; puede levantar escenarios provisionales con los que hacer frente a la escena perpetua del poder; hace aparecer figuras efímeras de la libertad y la irreverencia. Ésa es, al menos, su función primera. Todos los interrogantes se plantean ahora en torno a qué es lo que puede quedar todavía de aquella efervescencia, de aquella exuberancia simbólica. A primera vista, parece que la imagen de la fiesta –la que los textos y las películas producen– tiene más importancia que su propia realidad. Aquélla puede servir en tanto que corrosiva forma de denuncia, como sucede en la obra de Luis Buñuel (*Viridiana*, *El ángel exterminador*), o como recurso capaz de mostrar la necesidad y la posibilidad de cambiar la vida cotidiana, como hizo Federico Fellini, sobre todo en *Ocho y medio*. La fiesta imaginada ilustra, otorgándole una fuerte carga emocional, la crítica de la Ley, de la racionalidad del trabajo y la producción, de la dominación del mercado y la burocracia, que prevalecen en todo y universalmente.

La realidad parece gozar de menos vigor que la imagen: de acuerdo con la apreciación común, la fiesta se lleva mal con las sociedades del consumo y del ocio. Las manifestaciones conmemorativas y festivas se marchitan o se convierten en espectáculos para las grandes ocasiones, en las que la participación guarda proporción con la talla de las ciudades en que se efectúa. En estas últimas, el tiempo libre deviene cada vez más el de las

deserciones urbanas; el cambio se busca entonces lejos, sin que ejerza entonces una función verdaderamente liberadora, puesto que queda sometido a la labor de los mercaderes de ilusiones. La civilización de los medios y de lo espectacular produce de forma trivial, cotidiana, sucedáneos parciales de la fiesta: sirve diversión a domicilio a través de la radio, la televisión y las máquinas de almacenar sonidos e imágenes; todas ellas alimentan la ilusión de compartir el fasto de los poderosos y la vida de «festividad» de las *vedettes* del momento. Promocionando esos acontecimientos mundanos por medio de una amplia publicidad, permite también un fácil acceso a las gentes del mundo del cine y del teatro. La progresión del consumo hace, por otra parte, menos marcado el contraste entre la economía cotidiana y la prodigalidad y el despilfarro festivos. Esa constatación exhibe la fiesta bajo un aspecto resplandeciente, que se mezcla con lo consuetudinario en lugar de separarse de él para señalar la ruptura que establece en el curso ordinario de las vidas. Se privatiza, despojándose de todo código, de las ritualizaciones y también de las emociones colectivas y de las improvisaciones espectaculares que la caracterizaban. Se crea de la nada, o con bien poca cosa; continúa siendo la ocasión de sentirse de otra forma distinta, pero de manera privada y con pocas posibilidades por ello de destrivializar la existencia. El movimiento que produce su esplendor es parecido al que hace que también la política se antoje «brillante», por usar la fórmula de Lucien Sfez. Esta correlación, que no es resultado de casualidad alguna, muestra el vínculo aún no deshecho entre el poder (guardián de un orden) y la fiesta popular (generadora de un orden a la inversa, aunque sea precario y lúdico).

Para unos, la fiesta se ha convertido en una obsesión, para los otros, ha dado comienzo su renacimiento. Los primeros la consideran desde la ciudades, los segundos desde regiones donde las tradiciones mejor guardadas permanecen como conservatorios de cultura. Los ritos festivos no se han perdido, pero sí que han mudado su sentido y su fuerza. Ya no son solidarios

con el conjunto de las actividades colectivas, ni tampoco una puesta en movimiento de grupos, de clases o de la sociedad, que se alimenta de una energía distinta a la que asegura su funcionamiento cotidiano. Las fiestas constituyen, hoy, ante todo un espectáculo, que con frecuencia escoge para producirse escenarios como puedan ser los pueblos accesibles desde las grandes ciudades o los lugares turísticos. Regresan al estadio de la diversión artificialmente promovida de la antigua cultura campesina. Y eso incluso en las regiones en que funda la manifestación de una diferencia, la reivindicación de una identidad. Las Fest-Noz –fiestas bretonas de la noche– permiten regocijarse y bailar con los «aires de Bretaña»; pero los críticos locales más exigentes denuncian la chapuza de que ha sido objeto una tradición que consideran manipulada. En el Languedoc, el Carnaval, nombre bajo el que han quedado agrupadas las grandes demostraciones festivas, vuelve a la vida bajo múltiples formas. Es desbordante, paródico, explosivo. Su resurgir va acompañado de la afirmación de una particularidad cultural. Se trata de su expresión imaginada, dramatizada, al mismo tiempo que la de la insumisión simbólica con respecto de ciertas categorías sociales, en especial la de los viticultores. Su imaginería inspira también el teatro militante regional y, episódicamente, su luz ilumina las manifestaciones de revuelta. Es entonces cuando se verifica el reencuentro entre el gran desenfreno y la política.

La fiesta vegeta, la fiesta resucita; es cosa de apreciación y de circunstancias. Pero hay un punto en relación con el que se produce el acuerdo: sea como sea, la fiesta ya no es lo que era. La ruptura festiva, con sus fastos, sus transgresiones y sus juegos de inversión social, regresa; pero ya no anima aquella liturgia del desorden en que las violencias se liberaban, para luego domesticarse en la dramatización colectiva; ya no abre la crisis mimética –disfraz de las crisis reales– al término de la cual el ordenamiento social se hallaba reforzado. La fiesta es útil; en las sociedades de mercado, está en venta («feriada», cedida llaves en mano, como en el Carnaval de Niza) o hace vender; por

doquier, desempeña sus tareas en la teatralización política, administrada por profesionales más que regida por libertadores de lo imaginario. Sin embargo, aquí o allá, la fiesta intenta «decir», extrayendo de su pasado los medios con que hacerlo; se convierte en portadora de una palabra más libre, de verdades desenmascaradas, de reivindicaciones figuradas pero en absoluto ambiguas. Procura también ser el correctivo espectacular de lo que muestran poderes y poderosos de todos los órdenes; produce una contraimaginería, opuesta a aquella otra que los medios instituidos transmiten.

La fiesta nutre la nostalgia actual, como todavía lo hacen la naturaleza preservada, la aldea y las comunidades solidarias, el buen quehacer de los viejos artesanos. Le han sido atribuidas buen número de virtudes. Los trabajos más recientes de los historiadores han difuminado semejante ilusión. Han puesto de manifiesto la manera como la liberación festiva ha estado siempre bajo vigilancia y que ni la propia revolución –según nos dice Mona Ozouf– ama el desorden y deja de recelar de la fiesta. Nos recuerdan también que la decadencia de la fiesta no es exclusiva de la modernidad; antes del fin del Antiguo Régimen, la mayor parte de las fiestas tradicionales ya se habían degradado en «mecanismos» sin sentido. Con sus límites y sus crisis, el espectáculo festivo pone de relieve, sin embargo, la manera como toda sociedad procura responder a los requerimientos contradictorios de un orden que la amenaza con el inmovilismo (y por tanto con la muerte) y de un movimiento que, nacido de ella, la desborda y, al transformarla, la arrastra. Fiesta de las celebraciones políticas y religiosas, fiesta de las transgresiones y de la violencia paródica o simbólica, he aquí las dos modalidades que han venido definiendo, ritualizándolo, este juego de fuerzas antagónicas.

En el transcurso de su larga historia, la manifestación festiva ha abierto periódicamente el espacio cerrado de poblaciones y ciudades, y lo ha destrivializado introduciendo en su seno las creaciones de lo imaginario. En la sociedad de los medios de

masas, nada parece ya constituir obstáculo para la irrupción ininterrumpida de imágenes del exterior. Son éstas las que abren la mirada sobre el universo, el mundo en toda su diversidad, las sociedades y civilizaciones, lo próximo y lo lejano, los acontecimientos. Salir más allá de lo cotidiano es algo que ya no se lleva a cabo necesariamente con motivo de las manifestaciones colectivas que descorren las cortinas de lo maravilloso. Ya no hay que pasar detrás del espejo que sólo devuelve la imagen de la vida ordinaria, sino tan sólo instalarse ante las pantallas en las que la técnica moderna lo inscribe todo. El mundo se reduce cada vez más a su propio espectáculo y a las figuras abstractas que la maquinaria informática transmite. La liberación a domicilio se halla en vías de generalización. El poder dispone así de medios permanentes y de una capacidad, jamás alcanzada antes, de elaborar su propia representación y su planteamiento a propósito de los asuntos tratados y de las «situaciones». La política, dentro, la diplomacia, fuera, recurren a dramatizaciones susceptibles de generar efectos de amplificación, en tanto que sirven para alimentar inmediatamente de imágenes eficaces los medios de comunicación de masas. La medida del poderío se corresponde con la de la capacidad de producir y difundir dichas imágenes.

El hombre de este final de siglo está atrapado en el capullo invisible que forman la totalidad de redes que le proveen, suprimiendo distancias, de las imágenes y sonidos del mundo. Se encuentra encerrado, aunque las apariencias le hagan ver lo contrario; cree ver muchas cosas y que éstas aumentan. Sobre todo, aprehende los seres, las cosas y los acontecimientos por medio de todo un conjunto de mediaciones; accede menos a la realidad que a una telerrealidad, a un universo construido por los medios de masas en los que las imaginerías concurrentes chocan y se mezclan. Pero ese encierro sufre desgarramientos. La pasividad embelesada no excluye momentos de desengaño y de duda. La vida cotidiana concreta, directa, dura, pesa sobre la pantalla de las apariencias y, de vez en cuando, logra ocultarla.

La separación por retirada –la de los disidentes de la modernidad actual– corta el contacto; por ella se intenta un retorno al estrecho mundo de las relaciones inmediatas y de las cosas materiales y primeras. La contestación aceptada o tolerada produce en el exterior, en las calles y en los espacios simbólicamente señalados, sus contradramatizaciones; *manifiesta* su realidad y la opone a aquellas con las que se la pretende disfrazar. La subversión radical, al no poder hacer implosionar las máquinas y sistemas que elaboran y difunden las representaciones «falsas» del mundo y la sociedad, provoca explosiones de violencia e impone su verdad por medio de tragedias repetidas. La lucha del orden contra el desorden del que rinden cuenta las mitologías y los ritos del pasado continúa; muda su naturaleza al universalizarse y al disponer de las tecnologías modernas de dramatización; comporta apuestas cada vez más elevadas. Habría que encontrar nuevas terapias capaces de rescatar a los humanos de las fascinaciones que les someten, hacerles aprender de nuevo a gobernar las imágenes y a no soportar que éstas sirvan para la captura de su libertad. He aquí algo que, aunque por medio de otro nombre –comunicación–, se lleva a cabo de manera más compleja, más total, y también más universal.

4. La pantalla

Para-notas

Los modelos del especialista, del experto, del «triunfador» prevalecen en las sociedades de la sobremodernidad. Pero, durante los periodos de grandes transformaciones, cuando todo se pone en movimiento, incluida la herencia cultural, el poder debe contar con la *incertidumbre*, afrontar situaciones de las que el conocimiento total y el control absoluto escapan a sus manos. Por supuesto que el poder goza de antemano con la posibilidad de ganar la partida, pero los fracasos no dejan de ocultar o desvir-

tuar los resultados de su acción. Ha perdido aquello que constituía su fuerza en las sociedades de la tradición: la condición de guardián del sentido, vinculado como estaba al orden simbólico relativamente estable que instituyera en su momento el orden social; la condición también de agente a través del que la tradición brinda su *sentido* y su *dirección* a toda empresa colectiva. Acerca de estos temas del movimiento y la incertidumbre, tan característicos de la sobremodernidad, véanse: Georges Balandier, *Le Détour, pouvoir et modernité* y *Le Désordre, éloge du mouvement* (Fayard, 1985 y 1988 [trad. esp. ya citadas]); de esta última obra, en especial el capítulo VII.

Al presentar las dramatizaciones que puede experimentar la contestación, hemos adoptado el caso del radicalismo italiano como una de sus ilustraciones. La de una contestación legal, llevada a la escena parlamentaria. El pequeño Partido Radical de Marco Pannella, muy activo durante los años ochenta, sólo cobra su sentido en relación con esas dos potencias que son la Democracia Cristiana y el Partido Comunista. Su objetivo fue hacer manifiesta la connivencia de hecho de ambos en el control del juego político, su clientelista apropiación del poder. Denunciar el reparto entre ellos de privilegios en detrimento de la consideración y el tratamiento de los auténticos problemas, la manera como se recurría al doble lenguaje. El exceso, la ridiculización y la provocación fueron sus armas. Éstas se emplearon al servicio de una liberación del individuo con respecto de una doble represión: la cristiano-eclesial y la comunista. Armas que fueron utilizadas para suscitar debates incómodos, en especial aquellos que eran impuestos con otros instrumentos por los movimientos ecologistas, antinucleares o antimilitaristas. Lo que interesa de este partido es su recurso a la «exageración», a la desmesura; no podía devenir institucional a la manera como lo eran los demás partidos, por mucho que logrará mantener una modesta existencia electoral. La candidatura de Coluche a las elecciones presidenciales de 1981 (que acreditaba en diciembre

de 1980 de un 10 a un 12,5 % en la intención de voto) denota procedimientos parecidos. Su intención fue la de «desmontar el discurso convencional», reírse de él, expresar lo que «procede del pueblo». Véase el artículo de Gérard Descotils a propósito de «Coluche ou les limites du blasphème», *Nouv. Rev. Socialiste*, 51, dic. 1980-enero 1981. Los efectos de la parodia y de la irrisión en régimen de «mediocracia» se presentan, con sus ilustraciones actuales, en el capítulo siguiente.

La dramatización del rechazo campesino, en la meseta de Larzac, tuvo un contenido político hoy olvidado. En 1971, Michel Debré, entonces ministro de Defensa, quisó ampliar el espacio asignado al campo militar levantado allí desde principios de siglo. El procedimiento de expropiación provocó la resistencia de la casi totalidad de los ocupantes de la meseta, dedicados a la agricultura y al pastoreo; dio comienzo entonces «la más larga lucha ecologista de la historia de Francia»: duró diez largos años. Desde que quedaron constituidos los «Comités Larzac», las manifestaciones llevaron hasta aquellas gentes la solidaridad de numerosos jóvenes que contribuyeron a oponer a los poderes públicos el espíritu, la cultura y la estrategia de la contestación; con «los del Larzac» se consiguió una unión que no había sido posible con los obreros (en los acontecimientos de 1968 y más tarde). La meseta fue entonces contemplada como un escenario en que se desplegaba la dramatización «izquierdista». De hecho, los campesinos, más que animar una acción de carácter antimilitarista o ecologista, expresaban su voluntad de defender un país, un terruño, un apego (*Gardarem lo Larzac*, proclamaban). En 1981, el cambio en la mayoría puso fin a su lucha: de ella resultó una solidaridad reforzada, una nueva capacidad de iniciativa de la que la «Société civile des terres du Larzac» fue instrumento. Consideraciones en torno a un regreso al Larzac están contenidas en el reportaje de Hélène Crié, «Le Larzac avance entre anciens et modernes», *Libération*, 17 de febrero de 1992.

Fue igualmente durante la primera mitad de los años 70 que las fábricas relojeras Lip (en el Doubs) pasaron a convertirse en terreno de manifestación y experimentación, aunque con el fracaso como conclusión. La empresa, amenazada de cierre (a causa del triple hecho de la mala gestión patronal, de la vulgarización del reloj de cuarzo y de la creciente competencia extranjera), conoció varios cambios de dirección infructuosos. Una parte de los trabajadores decidió entonces mantener la empresa y constituirse en sus gestores; la naturaleza del trabajo (su cualificación) y la tradición local (país de Proudhom y de Fourier) facilitaron la adaptación del sindicalismo a la práctica de la autogestión. «Los Lip» pasaron a ser encarnadores de un mito que parecía realizarse; se invistieron de un valor simbólico; polarizaron, se dijo, «todos los combates y todas las esperanzas de los últimos cuadros de los grupúsculos». Estas agrupaciones minoritarias fueron las que animaron las concentraciones, revistieron la iniciativa de un aspecto dramático; muchos de sus miembros participaron también en las acciones que tuvieron lugar en el Larzac. La utopía luchando por hacerse realidad: todo un espectáculo.

La manifestación se ha convertido en objeto de atención por parte los politólogos. Tanto la palabra como el fenómeno hacen aparición en el siglo XIX, en la era de las revoluciones. El *Annuaire administratif de Lyon et du Rhône* del año 1849 ofrece una definición de las manifestaciones: «Paseos por la ciudad de una considerable multitud de obreros y delegados de los clubes que marchan con música y bandera a la cabeza, de ordinario en un perfecto orden y con el fin de expresar un deseo... Estas demostraciones son pacíficas, pero en ellas aflora una profunda inquietud en la población... y son, además, por ellas mismas, un síntoma no equívoco de anarquía». Las manifestaciones se hallan hoy regularmente presentes sobre la escena política. Eso sí, diversificadas, lo que ha llevado a Pierre Favre a distinguir tres tipos: «iniciadoras», «de crisis» y «rutinarias». El nuestro es el

tiempo de la democracia manifestante (*demonstration democracy*), según la fórmula de Amitaï Etzioni; con los riesgos de degradación que conducen a que la manifestación degenere en motín (lo incontrolado); con el efecto comunicacional que transforma la manifestación en forma de acceso a una existencia mediática (véase el capítulo siguiente). Remitirse a la obra colectiva, dirigida por Pierre Favre, *La Manifestation* (Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1990).

La dramatización por medio del terror, subversión a precio de sangre, es en principio reconocida bajo los aspectos de banda (Alemania) y de «brigada» revolucionaria (Italia). En ambos casos, la violencia produce la desolación por sorpresa, la acción es con frecuencia ritualizada y sacrificial (secuestro de personalidades, a veces seguido de asesinato) y la misión de llevar a cabo la revolución queda legitimada desde una teorización fluctuante. Se trata de un modo de intervención política que pone en juego los miedos colectivos, dramatizado con el objetivo de propiciar su contagio, y que hace de la adhesión de los miembros del grupo una comunión mística despiadada. Algunos de ellos han podido convertirse en héroes de la rebelión, idealizados por una parte de de la juventud –en especial a partir de su encarcelamiento; así, el póster de Ulrike Meinhof (de la banda Baader-Meinhof) en prisión ha estado largo tiempo presente en el cuarto de buen número de estudiantes alemanes). Ulrike llegó a ser todo un icono, y se hablaba de ella «como de la Juana de Arco del terrorismo alemán». Para una puesta al día sobre este asunto, véase el capítulo: «Hambourg: le terrorisme en Allemagne», de la obra que la periodista americana Jane Kramer le dedicó a las ciudades de Europa – *Européens. Des cités et des hommes* (Grasset, 1991).

V
EL GRAN ANGULAR

El movimiento se acelera y se multiplican las incertidumbres. Al mismo tiempo que los imperios políticos se resquebrajan, el imperio comunicacional avanza y se perfila como la primera realización imperial verdaderamente universal. El conocimiento vulgar y el culto parecen haberse puesto de acuerdo cuanto menos en ello, lo que reina es la comunicación. Los escenarios sobre los que eso sucede varían según los puntos de vista: para algunos, se trata de aquellos en que hacen su aparición los nuevos «poderíos», los héroes y las estrellas; para otros, son aquellos otros en los que se forman y actúan quienes detentan los poderes; para una minoría, son los escenarios sobre los que se desarrolla una capacidad creativa de infinitas perspectivas. Formas que adopta la omnipresencia de la comunicación, sus paulatinas conquistas por los espacios de lo simbólico y lo sagrado, de los poderes económico y político, de los saberes y las habilidades, de las exploraciones culturales. Nada parece escapar a su ley; no hay sector de actividad en que no se inscriba, su influencia la hace constituirse por sí misma en un valor de múltiples rostros, tiende a ensombrecer cualquier imperativo en favor de uno sólo: «hay que comunicar». Esta expansión conquistadora oculta el hecho de que la comunicación es común a todas las sociedades, a todas las culturas y a todas las épocas. Es la comunicación la que genera relaciones, orden, sentido. Pero, en la actualidad, la comunicación ya no está subordinada, sino que domina, y cuenta con los medios para ello; a veces, incluso se pierde el control sobre ella. Al tiempo que las religiones se debilitan, que las ideologías y las «cosmovisiones» se difuminan y dejan al hombre contemporáneo desprovisto de grandes

relatos de referencia, que lo político pierde parte de su contenido en favor de la competencia por la competencia, la comunicación ocupa el lugar que todo ello abandona. La comunicación acapara lo imaginario, produce lo real y sus simulaciones, engendra sociologías cambiantes, forma e impone las figuras detentadoras de poder o las obliga a depender de ella. Lo puede hacer porque, gracias a las técnicas más avanzadas, ha adquirido una capacidad inédita hasta ahora y en continuo crecimiento. El poderío comunicacional y el poderío técnico se alían; se imbrican y se refuerzan mutuamente.

El primero de ellos marcó la entrada en una nueva era –la de la «videoesfera»–, ayudó a nacer una sociedad distinta a la que se habría de llamar transparente, implicó un dislocamiento de los modos de conocimiento y de las formas de pensar. Las teorías se multiplican, pugnan por convertirse en pensamiento global a propósito de los procesos y efectos atribuibles a la obra de *una nueva trinidad: información/comunicación/técnica.* Tales teorías se traducen en aplicaciones y en oficios, como el de los *comunicadores,* que van estableciéndose progresivamente en todos los ámbitos de acción. Bajo su ascendente, la empresa modifica su organización y sus estrategias, acuerda una atención prioritaria a su presentación y a sus mensajes, mientras que, por su parte, el poder descubre que su legitimidad depende de la capacidad de los gobernantes en comunicar, en actuar sobre la opinión. Los medios de masas se convierten en el instrumento privilegiado con que responder a esa necesidad, con que romper los muros de la vida privada, con que producir creencias y teledirigir las conductas.

Actuar mediáticamente es, ante todo, hacerlo mediante la palabra y la imagen *y* recurrir para ello a los vehículos de lo espectacular y de una construcción de lo real basada en la puesta en escena. Es someterse a las tres lógicas que cada uno de estos modos de acción impone y a los dispositivos técnicos de que se vale. En las sociedades de la tradición, la palabra es concebida como el origen de toda creación, lo que constituye los seres y las

cosas, acción, algo que circula uniendo y conciliando; esa palabra no puede ser disociada de los simbolismos y de los ritos. Por todas esas razones, la palabra, en sus diveros usos, no puede manifestarse sino en circunstancias estrictamente prescritas. En las sociedades de la modernidad, todo sucede de modo distinto. Por una lado, las teorías del lenguaje acompañan los avances de la «comunicación total»; muestran que «decir es hacer»; consideran el lenguaje menos como el medio con que describir una realidad objetiva que como el principal creador de los mundos sociales, de las situaciones en que se producen las experiencias personales. El lenguaje se hace oportunista, y la retórica se adapta a las circunstancias. Por otro lado, la mediatización intensiva hace de la palabra lo más trivial; la inflación de palabras, de mensajes, los debilita e incita a la búsqueda compulsiva de una renovación de los medios expresivos. La depreciación es tal que, todavía de manera discreta, ha surgido una nueva y extraña profesión: la de «mediaescopista»; se emplea un dispositivo técnico para mesurar el impacto de los mensajes sobre una muestra reducida de personas, un montaje informático procesa las informaciones y un banco de datos pone, previo pago, los resultados a disposición de futuros usuarios. En el momento de preparar intervenciones destinadas a un público amplio, los políticos recurren a este servicio, con lo que reconocen que la forma del mensaje es lo que prevalece sobre su sustancia.

En otro tiempo, ni el poder de las palabras, ni las palabras del poder eran objeto de duda o veían empobrecerse su contenido. El poderío que investía al lenguaje impelía a una rigurosa reglamentación de su empleo, asignaba dignatarios a su cargo, lo mantenía siempre dentro del espacio del ceremonial y los ritos. El lenguaje del poder y el lenguaje de lo sagrado, con frecuencia asociados, transmitían la palabra de la autoridad, imponían la fuerza de la tradición; topaban con sus límites cuando los guardianes del derecho y la ortodoxia ponían freno al abuso y la transgresión, o cuando sus sometidos les oponían, asumiendo los riesgos que ello implicaba, contralenguajes y contracon-

ductas. Un proceso de larga duración ha trastornado este paisaje lingüístico que sus antiguos usos había ido perfilando, un proceso que se había iniciado con el advenimiento de la razón y con el progreso de la laicización, así como con el establecimiento del Estado moderno y la constitución de un derecho formalizado, único al que se encomendaba pronunciar la regla y la sanción.

Hoy en día, los lenguajes se multiplican, se interfieren, pugnan entre sí e, inestablemente, se jerarquizan. En esta galaxia lingüística, los polos de autoridad se forman a partir de nuevas capacidades: las de la influencia y la producción de emociones, que los medios audiovisuales de masas desvían en su provecho, y las de la competencia y el dominio sobre saberes complejos, a lo que el continuo avance de las ciencias y las técnicas legitima. Los lenguajes más tradicionales deben, de una forma u otra, adaptarse, o simular que lo hacen, si es que aspiran a mantener un mínimo nivel de eficacia. Las Iglesias históricas mediatizan sus mensajes, de igual modo que los predicadores y los «milagreros» mediáticos, así como los difusores carismáticos, recurren a los procedimientos comunicacionales y a los efectos de apariencia que las nuevas técnicas proveen. Por su parte, el lenguaje del político de las sociedades democráticas va fluctuando en busca de una comunicación capaz de captar la atención de los ciudadanos, provocar su compromiso y no el rechazo que la incredulidad o el desinterés provocarían.

El lenguaje ha sido siempre un instrumento y una baza política; continúa siéndolo, pero se le ha sometido a la prueba de la competencia con otros modos de expresión. El tiempo de los grandes oradores, de los retóricos capaces de movilizar las pasiones populares, ha pasado. Las palabras no bastan, necesitan el soporte de las imágenes y de la carga de dinamismo que aporta el acontecimiento. Ese déficit en la comunicación política es algo que regularmente salta a la palestra. Ello provoca la indagación constante de las formas de compensarlo, suscita complicados rodeos lingüísticos, incita a recurrir, con ayuda de especia-

listas, a astucias semánticas. Los receptores de la palabra política han tenido que hacerse descifradores, sin dejar de encontrarle una parte de placer al juego. Consiste éste en buscar el texto oculto en el interior del discurso convencional que la repetición ha ido empobreciendo: aquella palabra que provoca un efecto de sorpresa o que choca, la «pequeña frase» a la que el mensaje queda reducido, el desfase entre la formulación aparente y lo que oculta que caracteriza todo doble lenguaje. Los regímenes y los partidos totalitarios han venido practicando el lenguaje del «jarabe de palo» del que ahora conocemos el código; en los regímenes democráticos, la cuestión es la del deterioro de la palabra, el debilitamiento que la hace menos o poco creíble. El debate francés relativo a la forma de hablar de las personalidades políticas de primera fila, contemplado desde este punto de vista, no deja de tener su importancia. En él se promete virtuosamente, aunque sin ponerle demasiada ilusión, un «hablar verdadero», opuesto implícitamente al hablar falso que constituiría el de uso ordinario. Y, más recientemente, el «hablar franco» de un primer ministro, criticado por sus adversarios en tanto que «hablar crudo», ha sido defendido por su calidad de lenguaje desoxidante, puesto al servicio de una manera «sincera» de actuar. Conflicto de palabras, de la mano del cual hace de nuevo aparición el problema de la verdad en el espacio político.

La comunicación entre gobernantes y gobernados nunca ha dependido del instrumento que la hacía posible, ni de los especialistas encargados de su custodia. Y sin embargo, hoy albergamos la sensación de un cierto desamparo, de una inquietud que nos invita a buscar algo con que remediar la acumulación de procedimientos de intervención. Los servicios de prensa y la labor de los comunicadores, el soporte de los diversos medios de masas, los juegos de rol en que consisten los programas de entretenimiento, la puesta en escena de los debates, las declaraciones circunstanciales, las confidencias orientadas, son otros tantos métodos, aliados entre sí, con que ajustar la palabra política a los públicos a quienes se destina. Y todo para gozar de un

ascendente, prueba de que esa palabra ha sido escuchada y retenida. Este despliegue de técnicas y recetas no priva del riesgo de la vuelta atrás, del regreso a los recursos del lenguaje minimalista –una especie de fórmula clip–, capaz de producir un efecto directo, instantáneo, emocional, aunque efímero. El sistema se inspira en la concepción del videoclip, aquel en que, en Estados Unidos, halla plenamente refugio la sacralidad política cuando los candidatos a las eleccciones lo emplean durante sus campañas en televisión, y, sobre todo, cuando el propio presidente consiente en prestar su imagen y en utilizar la fuerza de sus palabras para promover hacia sí la atracción de América. El poder se hace, así, publicitario.

En un régimen democrático, lo que está en juego en relación con el lenguaje político es la opinión pública. Pero ésta aparece cada vez menos como libremente formada y cada vez más como resultado de la lucha entre intereses, convicciones y expectativas. Es, en gran medida, fabricada, maquinada, y, por ello, cautiva. Agentes y dispositivos compiten por ser quienes la expresen, aunque sea dando la impresión de que tan sólo la analizan y la ponen en claro. Se trata de la coalición entre «sondeadores», politólogos, asesores en comunicación y *marketing*, periodistas y demás, que hacen uso conjunto de sus tecnologías para dar vida a una opinión pública que ellos mismos han creado. Son ellos quienes la hacen creíble, atribuyéndole una cualidad cuya autoridad viene justificada por los medios técnicos y saberes dispuestos. Los procedimientos empleados constituyen de por sí pruebas de verdad. Se trata de un juego de múltiples añagazas, en el que los políticos se descubren a sí mismos, a un mismo tiempo, como manipuladores y manipulados. De ahí esa relación de ambivalencia –hecha de seducción y desconfianza– que sostienen con los medios de masas. Los ciudadanos, por lo que a ellos respecta, se encuentran bajo los efectos de apariencias que, cuando conllevan creencia, acaban adquiriendo una especie de vida propia. En semejantes condiciones, los políticos ya no pueden controlarlo todo; deben atenerse, por ello, a una regla esen-

cial: la de la presencia y la del aparentar, es decir, no permitir que se eclipse la imagen de sí y de la acción ejercida.

El espacio mediático es el gran escenario en que se sitúan todas las escenas de la vida colectiva; las compone y las refleja. Ha acabado resultando un lugar común el encontrar la razón de ello en el dominio que lo audiovisual ejerce sobre las sociedades de la modernidad conquistadora. El mundo ha devenido una suerte de panóptico, en que todo tiende a ser visto y todos a convertirnos en mirones. Los dispositivos técnicos de observación y transmisión operan a todos los niveles, desde el espacio, gracias a los satélites, hasta las parcelas más reservadas de la vida cotidiana. La imagen puede producirse por doquier, y por doquier se halla presente; se hincha, invade. Algunas cadenas de televisión se han especializado en la difusión ininterrumpida de imágenes del mundo, convirtiéndose así en grandes *magazines* de lo imaginario, consultables en cualquier momento, que arrastran a un ritmo trepidante al descubrimiento de una dramatización universal siempre renovable. Más trivialmente, lo que destaca es la fractura que lo *exterior* ha operado en detrimento de lo *interior*, es decir, de aquello, tanto tiempo protegido, que se había constituido en el ámbito privado. La imagen, por efecto de los medios de masas y de las figuras de influencia que en ellos se exhiben, por la labor de las demostraciones publicitarias y la puesta en escena de los objetos, orienta la disposición de los espacios de la intimidad y gobierna la presentación del uno mismo, un mostrarse a sí cada vez más condicionado por lo externo. Y, con equívoca ambición, la imagen también tiende a convertirse en sustituta del pensamiento: los agentes de publicidad la constituyen como portadora de una «filosofía» y transfiguran las cosas en «conceptos», tal y como el propio uso mal empleado del término pone de manifiesto.

La imagen esta ahí, en todas partes, proliferante y surgiendo de una dilatadísima historia. Nace con la prehistoria de lo social, acompaña la evolución de las civilizaciones. Aparece menos en tanto que representación del mundo exterior e ilustra-

ción de la vida colectiva, que en calidad de instrumento de acción o de figuración dotada de eficacia. La imagen es una intermediaria, es decir, una *médium*, entre el pensamiento y el acto; genera efectos reales; convierte la idea en una fuerza que actúa sobre el mundo material y sobre las relaciones sociales, y sobre más allá de los universos explorados, explotados, construidos –o informados– por el hombre. Por todas estas razones, en las sociedades afectas a la tradición la imagen permanece excepcional, sometida a empleos estrictamente prescritos, puesto que operar a través suyo hace posible efectuar conversiones en términos de relación, eficacia y creencia. En la actualidad, las nuevas técnicas han hecho proliferar la imagen, una imagen que parece haber accedido a una libertad salvaje, por mucho que los servicios organizados de imágenes se hayan multiplicado. La imagen se ha convertido en el principal artífice de las construcciones de lo real y, a pesar de ello, es capaz, mediante sus modalides más elaboradas –las imágenes llamadas de síntesis o calculadas–, de infinitas metamorfosis, trabajando mediante la simulación, dando acceso a mundos virtuales. Las fronteras que separan éstos de nuestros universos habituales van quedando paulatinamente abatidas. Lo real que produce el flujo continuamente alimentado de imágenes se hace comparable a un palimpsesto escrito, borrado, vuelto a escribir, y así hasta el infinito.

La imagen es hoy demasiado familiar, demasiado presente y cercana, como para poder conocerla verdaderamente. Actúa; las más de las veces, cada cual la deja hacer y padece su influencia. Habla, incluso cuando es fija –fotografía o cartel– y sin acompañamiento verbal; da la impresión de que comunica, que suscita un intercambio que el efecto escénico viene a reforzar todavía más; se dirige a lo imaginario, a la expectativa, al deseo de aquel que la observa. Como puede constatarse en el caso del cartel político, la imagen se convierte en algo equivalente a una profesión de fe que no se afirma, pero que está implícita, que pretende atraer la confianza, suscitar la convicción, desplegando una dramatización positiva del porvenir. La imagen trans-

forma la apariencia en proyecto, personaliza el mensaje, asume el objetivo de mostrarlo en tanto que ejemplo a seguir, convirtiendo la escena brindada en una especie de pequeño teatro de las virtudes. Las imágenes en movimiento y, en especial, aquellas que las técnicas de alta capacidad de la imaginería moderna producen y multiplican, son, por supuesto, las más activas, y las más imperativas también. Imponen una nueva forma de inteligibilidad, otro tipo de relación con el mundo y con el acontecimiento en que lo efímero y el olvido se imponen sobre la duración y la memoria, en que el afecto puede tener valor de juicio, de evaluación. Su autoridad es inmediata, asocian la atribución de sentido a un instante mediático: así, la represión armada de la joven resistencia china en la plaza de Tiananmen queda clavada en una imagen retenida por todos y en todas partes, la del hombre solo deteniendo durante un breve momento el avance de los tanques. En este caso, una verdad era percibida en la fulguración trágica que recogían las pantallas televisivas de todo el mundo. En otros, la imagen sirvió como ardid, trampa tendida por el cinismo político: así sucedió en Timisoara, donde la «revolución» rumana se mostraba a sí misma en una macabra puesta en escena, la de los cadáveres «tomados prestados» que no eran los de las víctimas que la consagraron con su sacrificio. La imaginería se halla hoy comprometida en una economía de mentiras y verdades distorsionadas, en que se hace cada vez más difícil discernir entre lo que revela la realidad y lo que no es más que un producto resultado de sus montajes y simulacros. Es en ese espacio intermedio equívoco que hacen aparición las tentaciones políticas de recurrir a la comodidad y a las manipulaciones de lo verosímil que la mediatización hace factibles. El propio secreto, más difícilmente obtenible en su escondite, se hace falsamente público tras del camuflaje de las imágenes fabricadas. Una imágenes que cada vez se convierten en más y más políticas. En ese sentido, el ejercicio de la democracia requiere una *pedagogía de la imagen*, tan necesaria como lo fuera, en su momento, la de la lectura y la escritura, sobre la

que se fundó la escuela republicana y, con ella, la propia República.

Toda realidad social constituye una construcción; aquello que pudiera, de algún modo, dar la impresión de *natural* es un producto de la actividad conjugada, pasada y presente, de los humanos. En esta construcción, unidas ciencia y técnica, la comunicación y sus medios de masas, poderosamente equipados con juegos de palabras y de imágenes, se perfilan en la actualidad como los artesanos principales, dominantes, de la presentación de lo real. En razón misma de su propio poderío, esos medios han ido adquiriendo una cada vez mayor capacidad en dar vida a simulaciones, en hacer que el acontecimiento se manifieste en función de lo que a cada momento resulta conveniente; y todo ello, tan sólo para permitirnos acceder a una mayor legibilidad del mundo, que haga posible capitalizar los conocimientos y elevar rápidamente la eficacia de sus aplicaciones. Bajo esos efectos, y en especial de aquellos que la imagen viviente produce, la tendencia apunta a que acabaremos contentándonos con la realidad virtualizada, con el riesgo, a largo plazo, de suscitar conductas de evitación de lo real, es decir, de una fijación del hombre contemporáneo a otro «estado del espejo» colectivo, que sería el que la pantalla de los televisores reflejaría. Esta sumisión entraña un divorcio entre espectadores, relativamente implicados –sólo instantáneamente y por reacción emocional–, y constructores de lo real a través de la interposición de los medios de masas, que obtienen de tal privilegio su poder. La manipulación mediática resulta entonces homóloga, en el ámbito de lo social, a la que las intervenciones de la práctica eficaz de las tecnociencias operan sobre la materia, la energía y lo viviente.

En el transcurso de los últimos años, la historia del mundo se ha disparado, los acontecimientos se suceden desconstruyendo aquel orden que surgiera de la última guerra mundial. Las cámaras se hallan presentes por doquier, las pantallas de televisión ofrecen a domicilio las imágenes que permiten comprender

–como se dice ahora– lo que pasa. La capacidad técnica es tan extraordinaria como lo pueda ser la historia que queda por hacer; brinda los medios de construir el acontecimiento, de orientar sus significaciones y de atribuirle a su representación universal una autoridad que obtiene de por sí gracias a su cualidad espectacular. He aquí lo que se extrae de un análisis de su modo de fabricación, tanto como de una interpretación de lo que es en sí misma, y de las circunstancias de las que resulta. La guerra del Golfo, provocada por la invasión iraquí de Kuwait, supuso una buena muestra de ello: fue la primera que se desarrolló bajo observación continua tanto de los dispositivos militares de vigilancia como de las cámaras que la construyeron y la enseñaron a los ojos de los profanos. Fue a un mismo tiempo previsible, anunciada, como lo son ya la mayor parte de los grandes conflictos, y anticipada; existía antes de ser, gracias a la producción de reportajes ficticios y de simulaciones, hasta el punto de que parecía posible predecir que aquella guerra «no tendría lugar», puesto que ya había sido contemplada por una multitud de telespectadores. En su realidad, éstos no la conocieron sino en su última fase, en el momento de la debacle iraquí, una especie de apocalipsis bien nutrido de muertos y ruinas. Antes de eso, esta guerra adoptó el aspecto de un gran espectáculo de técnicas de lo más fantástico, una variante de videojuego en la que el bando de los justos siempre acaba ganando. Las hazañas se recortaban sobre el fondo de un cielo por el que cruzababan misiles y aviones de combate, y también sobre el de las pantallas televisivas desde las que los comentaristas militares hacían sus consideraciones. También hacía allí aparición la función política de la representación televisiva; drama en que, del lado iraquí, figuraban unos rehenes que se asociaban a ciertos lugares a proteger, así como a un pueblo víctima del «salvajismo» tecnológico; del lado de los aliados, imágenes de las que quedaba expurgada la realidad de los ataques y que ponían de manifiesto un extraordinario dominio de las técnicas de comunicación. Con tal éxito, en este último caso, que los comunicadores han hecho de él un

modelo, en todos y cada uno de sus métodos: inmersión (informar masivamente), desecación (ocultar los acontecimientos inconvenientes), añagaza (enmascarar lo real con lo falso), omisión (reducir al mínimo la información relativa a acontecimientos que se dan por sentados); sin olvidar la parte de verdad que no puede faltar en toda buena receta.

El fallido golpe de Estado de Moscú en 1991, del que la Unión Soviética saldría desmembrada en sus múltiples naciones, pone todavía más claramente de relieve cómo se fabrica dramáticamente un acontecimiento. Su factura corresponde a la de una tragedia política para consumo de masas, una narración traducida en imágenes que extrae sus efectos de una mezcla de realidad y ficción, de una combinación entre lo que se ve y lo que debe ser descubierto, de certezas e incertidumbres. Los actores principales, al menos en apariencia –los golpistas–, permanecen escasamente visibles; son personajes en la sombra, como buenos conspiradores. El Presidente desaparece, enfermo, en su lujosa mansión en las playas de Crimea, aislado, enmudecido y humillado, y su reaparición sólo se produce coincidiendo con la puesta en escena de su derrota. La joven muchedumbre opone su resistencia; sus marchas por las calles de Moscú y las barricadas defensivas que levanta en las proximidades de la «Casa Blanca» rusa hacen frente a una fuerza armada que acaba renunciando a la represión. En este corto periodo de gran tensión, en que todo pende de un hilo y en un momento en que las instituciones y en especial el Partido Comunista se han hundido, irrumpe el héroe: Boris Eltsin. Una imagen lo fija en la postura de subido a un carro de combate, pronunciando un discurso que hace de él el defensor de la paz civil. La «obra» comporta todos los resortes del drama político: los efectos del decorado y de las apariencias, las palabras y los silencios, las manifestaciones de masas y los actos de valor, la destrucción de los símbolos, las desapariciones, las dudas acerca de cuál es el verdadero curso de los acontecimientos y qué actores están dirigiendo en realidad la acción, con esa dosis de

tragedia que aporta el suicidio de dos de los personajes. Lo que resulta del todo nuevo es la representación mediática e inmediata del acontecimiento; es a partir de ésta que el hecho se constituye, convirtiéndose al punto en un arma política más eficaz que la fuerza, capaz, merced a su difusión mundial, de propiciar la connivencia internacional y la intervención indirecta de los poderes exteriores en refuerzo del héroe que las circunstancias han elegido. Más adelante, el acontecimiento se mostrará como un fraude, como si quienes lo habían desencadenado no hubieran hecho otra cosa que facilitarle al vencedor la aplicación de su estrategia. Es así que la realidad del golpe de Estado comienza a descubrirse oculta en el interior de un montaje imaginario.

Lo político responde a una escenología, y lo mismo sucede con lo social. Siempre ha sido así, sólo que las técnicas de comunicación actuales desatan una progresión continua de la intensidad dramática, una capacidad creciente para calcular y dominar los efectos –y de desviarlos así en función de los intereses en juego. Toda sociedad conforma un escenario múltiple desde mucho antes de que el teatro hiciera de él su espacio específico; existe un parentesco esencial entre lo social y lo teatral, incluso en esos lugares ordinarios en que se va hilvanando el curso de las vidas cotidianas. En aquellos universos que los antropólogos someten a exploración, la dimensión dramática de las relaciones humanas sale a flote en la mayor parte de circunstancias de la vida tanto colectiva como privada. Si se impone es porque es a través suyo que se otorga prevalencia a códigos, símbolos y ritos, así como a todos los imperativos desde los que la tradición configura las conductas. Un paseo por nuestro propio pasado nos conduciría a esa misma constatación: en la edad clásica de la monarquía, es la teatralización política centrada en el soberano la que ocupa todo el escenario; en el siguiente siglo –como Diderot mostró y demostró–, esa teatralización se desplaza hacia los escenarios de una sociedad en movimiento y de una cultura en la que hacen su aparición las nuevas ideas generadas por la Ilustración.

En la época de la sobremodernidad, la interpretación sociológica se diversifica y se inspira, todavía con mayor intensidad, en el modelo dramático; los «interaccionistas» y los «etnometodólogos» hacen de éste su punto de referencia y su signo distintivo. En una elocuente coincidencia, que enseguida habrá de resultar manifiesta, la descripción de lo social que estas tendencias sugieren es análoga a la propiciada por los analistas de esa realidad que las técnicas de la comunicación y de la mediatización han construido. Todos atienden a un mismo mundo actual, y, para ello, recurren a unas mismas estrategias de lectura. El americano Erving Goffman es, a un mismo tiempo, un precursor y el más explícito representante de esa sociología. Según sostiene, la vida social es un juego de representación, abierto a una improvisación limitada por un doble imperativo: el del papel asignado y el del rito que permite evitar la confrontación violenta. Es un acto teatral lo que permite que se lleve a término el intercambio entre uno mismo y los demás, al tiempo que un mutuo reconocimiento. Para ello se recurre a efectos escénicos, se reserva un lugar para el cinismo y se pone en marcha una espiral de simulaciones; esta situación comporta lo fáctico, puesto que no es tanto que a lo real se le opongan las apariencias, sino que son éstas mismas las que lo hacen entre sí. El yo se forma y se transforma en el curso de intervenciones sobre los diversos escenarios de la vida común.

Lo político depende cada vez más del arte de aparentar; el acontecimiento lo pone en situación, el ceremonial lo ritualiza, la conmemoración lo mantiene vivo por medio de la repetición. Este arte es hoy en día estudiado y existen profesionales que educan por medio de él. A ellos les debemos grandes progresos en el descifrado del «idioma ceremonial», en el que distintos elementos contribuyen a la eficacia expresiva: la organización espacial, el programa concebido a la manera de un escenario, el protocolo y la ordenación de las entradas, los códigos verbales, musicales y las formas retóricas, las convenciones que rigen la apariencia de los actores principales –y luego, los comentarios

que preparan al público para recibir el resultado final–. La importancia concedida a la imagen y al sonido, la capacidad de transmitir el acontecimiento ceremonial a cualquier lugar, dan pie a una «retórica de la transmisión»; ésta impone su propia lógica en la dramatización y lo hace mediante la opción que opera acerca de qué es lo que se muestra combinando los diferentes planos de la escena y cómo han de ser presentados los personajes centrales; también hace intervenir elementos accesorios, espectaculares, propiciadores de la adhesión emocional –colores, luces, intermedios–, o introduce en la imagen a quienes observan *in situ* o a los testimonios invitados, que quedan así vinculados a la multitud telespectadora. Las tradiciones más antiguas, las más fervientemente mantenidas, y, en especial, las propias de las grandes Iglesias históricas, se someten a imperativos semejantes. He ahí algo que el advenimiento del catolicismo televisivo ha permitido constatar. El Papa se ha convertido en una de las figuras mayores de la espiritualidad mediatizada. Practica la telepredicación, oficia para fieles que son espectadores lejanos del servicio divino y para peregrinos inmóviles que participan de una manera que podríamos llamar «a domicilio». Cada uno de sus numerosos viajes por el mundo es ocasión para manifestar espectacularmente la presencia y la vitalidad de la Iglesia, de provocar más allá de la separación –gracias a los efectos de la proximidad mediática– la comunión de los creyentes, de impartir una enseñanza que se adapta a los lugares y a las circunstancias.

La palabra directa, la apariencia, el espectáculo ceremonial que las televisiones transmiten, pasan a constituirse así en una especie de encíclicas en imágenes. Y, en cada una de sus apariciones, el pontífice se convierte en héroe de la fe, emisor de mensajes de los que la vasta audiencia a que se dirigen acentúan su dimensión política. El gran acontecimiento es inmediatamente introducido en escena en el gran teatro de las naciones. Adquiere su fuerza dramática de lo extraordinario, de una presentación instantánea que sorprende, capta, convoca la emo-

ción más que la reflexión; se ofrece más para ser vivido que para ser pensado. «Habla» mediante las imágenes, mucho más que a través de los comentarios que lo acompañan. Tiene, a la vez, la cualidad del hecho histórico conocido en lo inmediato y la del drama montado bajo la mirada de un público innumerable. Lo que pone en acción son personajes fuera de lo común, héroes que se enfrentan a un momento de la historia que tal vez sea trágico –los asesinatos de Kennedy o Sadat– o tal vez generador de conmociones políticas que durante mucho tiempo ni siquiera hubieran sido previsibles –hundimiento de los regímenes comunistas europeos y manifestación de figuras libertadoras, o de héroes embarcados en una empresa inédita o en unos primeros pasos fantásticos, como los pioneros de los vuelos espaciales o de la exploración lunar–. El acontecimiento que los medios de masas procesan se convierte en la matriz en que se labran los mitos del presente, y la escena efímera en que el drama representado *deviene portador de una lección. La imagen actúa de* esta modo a la manera de un pedagogo, aunque de incierta influencia, puesto que la rápida sucesión de acontecimientos e imágenes acaba por desertizar las memorias.

La representación dramatizada no se limita a lo excepcional o a los reencuentros con la historia, sino que también se trivializa y se hace cotidiana. Eso es así en tanto que la cámara actúa por doquier, o casi. Pocos son los refugios que escapan de su inquisición. Y menos todavía cuando se beneficia de una doble complacencia: la de los actores ocasionales, que no pueden resistir la tentación de aparecer en pantalla y acceder así a una breve existencia mediática, y la de los insaciables consumidores de imágenes televisadas, espectadores indiscretos, testigos a distancia o inquisidores por delegación, que ejercen presión a través de su demanda y conforman una especie de mercado invisible pero contabilizable. Esa doble connivencia lleva a hacer del público un cómplice, y un comprador al que se capta mediante la seducción. Hay que vender espectáculo, mostrar el acontecimiento como una ficción que busca la intensidad; lo que acaba

convirtiendo lo real en una narración ilustrada e incita a hacer uso de los efectos perversos del trucaje. El reportaje de apariencia objetiva queda falseado, en la medida en que está compuesto por elementos –algunos de los cuales han sido tergiversados–, incorpora personajes seleccionados y hechos poco verificables o «montados» y orienta hacia una determinada conclusión; la prioridad la detentan la imagen y el escenario, quedando el comentario relegado a un segundo plano. La noticia de sucesos queda igualmente sometida a la ley del espectáculo, a veces hasta los límites de lo soportable –como fue el caso de la televisión alemana que filmó a unos malhechores en acción, sumándole a la escandalosa verdad del directo la falsedad de una puesta en escena cómplice. La dramatización mediática destinada a una amplia audiencia tiende a ocupar el lugar que en otra época había sido el de la prensa, la literatura o el teatro populares. De entonces a ahora, unos mismos métodos se han ido transmitiendo. Las circunstancias que se consideran más adecuadas son aquellas en que, iluminadas por la actualidad, hacen su aparición las grandes familias o figuras conocidas –«estrellas» por razones muy diversas–, protagonizando situaciones extremas en que es mucho lo que hay en juego, actos que propician la labor de lo imaginario y en que intervienen el poder, el dinero, el sexo, la fama y, no pocas veces, la violencia. La «saga» de los Kennedy es uno de los mejores ejemplos de esta especie de puesta en drama. Basta con que uno de los jóvenes miembros del «clan» sea acusado de violación y llevado ante la justicia, para que la dramatización se reactive. El honor, el poder y la obra política de la familia quedan deteriorados, librados a la curiosidad pública y en descrédito. Y todo ello justamente en el mismo momento en que el mito levantado en torno a la figura histórica del presidente Kennedy es objeto de la atención de los desconstructores, sean historiadores o publicistas. O cuando se difunde una película que reconstruye con agudeza crítica la tragedia de Dallas.

En las sociedades tradicionales, el tratamiento dramático de

lo social y lo político permanece restringido; se lleva a cabo sobre escenarios apropiados y en lo que el vocabulario técnico de hoy llamaría tiempo real; no constituye la oportunidad para un espectáculo transmitido para uso de la multitud, puesto que el poderío de la imaginería y su lógica no están a su disposición. Los «espectadores» se hallan presentes y participan, son actores que se atienen a los papeles que corresponden a su condición y al lugar que se les asigna. En las culturas de la comunicación tecnificada y de los medios de masas, cualquier cosa puede ser escenificada, transmitida, recibida a domicilio, presentada en los receptores de lo que los especialistas americanos concibieron en su día como una suerte de teatro doméstico. La televisión se convierte en el principal abastecedor y también en una máquina de producir influencia y poder al servicio de quienes la controlan. En ese sentido se suele instalar en el centro del debate y de la lucha competitiva. Las críticas más radicales la acusan de todos los males –de los avances de la incultura al contagio de la violencia, así como de la degradación a que conducen ciertas producciones de una mercadería vulgar o falsificada, capaz de una seducción trivial que se ejerce por medio de la espectacular explotación de efectos emocionales inmediatos. Las críticas modernas responden con la duda, en cuanto al grado de influencia de la televisión, y con la certeza, por lo que hace a la capacidad del público en oponer sus propias respuestas. Pero es sobre el terreno político donde se desarrolla principalmente la discusión: ¿pueden las grandes redes de comunicación actuar a la manera de un «partido único» e instaurar la «mediocracia»?, ¿o es a través suyo que es posible propiciar el advenimiento de una «democracia de masas»?

La mediatización generalizada, recurrente, no sólo trastorna los procesos de información y la naturaleza del enfrentamiento político, sino que actúa por contagio sobre las manifestaciones más antiguas a que puede ser asociada la vida democrática moderna desde sus inicios. Éste es el caso de los mítines en que cada partido organiza una dramatización específica centrada en

torno a figuras emblemáticas. La diferencia se sitúa evidentemente en cómo se expresan a grandes rasgos convicciones y programas, pero también las referencias que vinculan a una historia, a una tradición, que se representan mediante símbolos particulares y orientan la ritualización. Para todo lo demás, el tratamiento profesional, técnico, que se aplica a la gran reunión obedece a procedimientos parecidos. Los de la puesta en condiciones de los grupos organizados y de la muchedumbre que componen el auditorio, la adaptación a circunstancias locales que determina la elección de los temas y de los elementos folclóricos, el adecuamiento de la retórica a expectativas que varían en función de los lugares. Pero, sobre todo, se otorga importancia a los recursos que tienen a su cargo los técnicos de escena y los de los medios de comunicación de masas. El mitin se transforma cada vez más en una representación, en una producción de imágenes que pueden ser recibidas *in situ*, por mediación de pantallas situadas en puntos calculados, o transmitidas a través de las cadenas televisivas. El acontecimiento ha sido preparado para extraer de esa retransmisión su mejor rendimiento, existía antes de que los actores intervinieran y los cámaras hicieran su trabajo. Su aspecto dramático queda todavía más acentuado por la contribución frecuente de gentes del espectáculo, simpatizantes o militantes que hacen de su popularidad un soporte político y que establecen de este modo una especie de relación de intercambio entre la representación espectacular y la demostración política. El objetivo es el de atender a un público doble: aquel que aporta su presencia y su participación y aquel otro, invisible, disperso, que recibe las imágenes y cuya fuerza reside en su número.

La campañas electorales de importancia nacional, sobre todo las que conducen al más elevado de los cargos, presentan esas mismas características y todavía las acentúan más. El escenario es implacable, y supone riesgos; eso es algo que puede constatarse en cada una de las elecciones presidenciales americanas, en las que la vida privada de los candidatos es frecuente-

mente vulnerada y se transgreden los límites mismos de la decencia. Se permiten los golpes más bajos, y, acto seguido, continúa el espectáculo. En todas partes el «paisaje de campaña» puede adoptar el aspecto de fiesta popular, de *kermesse* en que los candidatos ocupan el lugar de las estrellas del *rock* y se rodean de un acompañamiento de *vedettes* de *music-hall.* Todo bajo una carpa en que los juegos de luz, las músicas electrónicas, los decorados, las fórmulas y las imágenes reflejadas en carteles o en una pantalla alimentan un estado colectivo propicio para acoger al pretendiente y su séquito. Todo está también preparado para que se cumpla la liturgia televisual, en que los comentaristas y los periodistas encargados de recoger testimonios actúan como oficiantes.

La expresión reivindicativa o contestataria echa mano cada vez más de procedimientos parecidos, por mucho que la violencia urbana pueda todavía adoptar forma de motín y la furia campesina reencuentre episódicamente el aspecto de los antiguos levantamientos. Del ejercicio de la democracia en la calle sobrevive una demostración de relaciones de fuerza entre quienes la ejercen, quienes la constatan –que experimentan sus efectos o de quienes se procura obtener una complicidad– y los poderes públicos cuya capacidad de resistencia se pone a prueba. La consecuencia movilizadora se obtiene en la actualidad por medio de la fórmula dramatización más espectáculo; el cortejo de los manifestantes incorpora elementos festivos, *vedettes*, imágenes satíricas, produce expresiones verbales y cantadas concebidas a partir de las recetas de la mediatización; la ocupación de la calle o de un espacio público obedece con frecuencia a una «coordinación» cuya tarea es la de definir los objetivos inmediatos en función de lo cambiante de las circunstancias, actuando, al mismo tiempo, a la manera de un portavoz y de un comunicador especializado. La manifestación aspira cada vez menos a obtener de entrada un efecto directo, y sí a acceder a una existencia mediática –la presencia televisual– que la desubica y le confiere significación nacional. También la propia

contestación reconoce la pantalla en tanto que lugar de poder, al igual que sucede con la necesidad de aceptar el modelo publicitario como vehículo de promoción de las vindicaciones y de las ideas de que éstas se nutren.

Es cierto que el ejercicio democrático requiere que los ciudadanos estén informados; las posibilidades de servir dicha información han quedado técnicamente reforzadas, multiplicadas, diversificadas, pero ello ha implicado un reparto desigual entre la comunicación impresa y la audiovisual, una competencia que los costes crecientes de la producción y del juego del mercado no han hecho sino acentuar. En el centro de los sistemas de información reina la televisión, y con ella los profesionales que presentan los telediarios, moderan los debates y realizan los reportajes. Uno de ellos, Dan Rather, figura famosa en el paisaje audiovisual norteamericano, subraya este lugar dominante precisamente marcando sus límites: «Nadie puede estar bien informado viendo solamente la televisión, pero, a la inversa, nadie puede estar bien informado si no ve la televisión». El acuerdo parece fácil desde esta posición ponderada, y sin embargo la desconfianza va degradando progresivamente el crédito concedido al periodismo de información, aunque en grado menor en el caso de la prensa y de la radio. Aunque el público pueda desconocer cómo se trabaja en unos estudios, el amplio uso que hace del instrumental del vídeo y la familiaridad con las imágenes alimentan la creencia de que la información televisiva es el resultado de un proceso de fabricación, de que es orientada a través de la selección de aquello que se da a ver y de la incidencia del montaje, y de que implica una dramatización influida por la presión del acontecimiento y cuya recepción se espera que sea la de un espectáculo. Por lo demás, es en el terreno de lo espectacular que la concurrencia entre las empresas de comunicación ha acabado por establecerse, llegándose hasta el exceso desnaturalizador y la crisis mediática. Se busca el efecto a costa de la exactitud, de una justa jerarquía de la información que no privilegie el hecho dramatizable o de una reflexión mínima que no se reduzca a la valorización verbal de las imágenes.

La alerta ya ha sido dada; en Francia, se anuncia una «mar gruesa en los medios de masas». Lo que está en cuestión es cómo lo mediático ha acabado por suplantar lo político: hasta no hace mucho, el poder ocupaba sin discrección el espacio televisivo; en la actualidad es éste el que invade los dominios del poder. El abuso ha cambiado de bando; son los políticos quienes se pliegan a las exigencias de la comunicación audiovisual, quienes dependen de los nuevos poderosos –periodistas-estrella y comunicadores– que han nacido de ella; la relación entre el representante y sus electores se produce así de una manera indirecta o desviada, lo que le lleva a proclamar periódicamente su voluntad de mostrarse «en carne y hueso» y conocer de manera directa los «verdaderos problemas» de la gente. Pero la necesidad de aparentar, de existir ante todo por la imagen, acaba imponiéndose. Se hace preciso someterse a las condiciones que la satisfagan, consentir ante una lógica de la oferta que depende de los estudios de mercado electoral y cuyas cotas vienen determinadas por los sondeos y los índices de audiencia. Hay que acomodarse a los imperativos que imponen los profesionales de la comunicación: dar con el lenguaje eficaz, a costa del sacrificio de las ideas; decir seduciendo, más que asumir el riesgo que implican las verdades impopulares; poner en juego las pasiones y la dinámica de las emociones, dirigiéndolas provechosamente; y, sobre todo, hacer pasar la puesta en perspectiva de las convicciones y de las propuestas a un segundo término, ante una puesta en escena que convierte toda intervención en un miniespectáculo. El ejercicio es difícil, plagado de contradicciones; los políticos no han adquirido una plena maestría en los instrumentos de comunicación, su audiencia telespectadora continúa numéricamente restringida, flotante, y todavía más flotante cuando la competencia entre cadenas facilita la elección de programas.

La respuesta a este peligro se quiere encontrar a partir de un suplemento de espectáculo, con el peligro de alcanzar ese punto en que cuesta distinguir los programas políticos de los de varie-

dades. La razón principal está en la necesidad de atraer a la audiencia y así se reconoce, aunque algunas de las tendencias inscritas en el espacio de la sobremodernidad, a las que parece mover a veces un cierto espíritu de contradicción, no dejan de ejercer su influencia. El desvanecimiento de la duración que provoca el valor concedido a lo efímero, al instante, la forma como se prima lo inédito y lo nuevo son factores que afectan a la información y a los debates políticos; las apariencias, la dramatización, los juegos de rol sirven para reducir la impresión de algo ya visto o ya escuchado, sin llegar a conseguirlo en ningún caso. El acontecimiento debe ser espectacular y sorprender, puesto que la repetición debilita la imagen; debe imponerse en el momento mismo, antes de que le toque ceder su turno en la pantalla. En una cultura de la mercadería, y por tanto del intercambio, en que todo y toda relación proceden de estas categorías, se establece una especie de *cambismo generalizado*: los lenguajes, las competencias, los papeles, las convicciones y las emociones se hacen intercambiables, y los medios de masas se constituyen en los vehículos propicios para tales operaciones. Entonces, el político puede figurar al lado del artista en un espectáculo de variedades, el realizador de programas de entretenimiento puede conducir un debate sobre «cuestiones de sociedad» y el cómico convertirse en escenificador de ideas –como hizo Montand en un memorable programa dedicado a explicar «la crisis». Como resultado de esa circulación, el político puede irrumpir en cualquier lugar del espacio mediático, con lo que, por así decirlo, acaba disipándose y perdiendo su fuerza y su credibilidad.

Por último, en una cultura en que el éxito, la hazaña y lo extremado atraen y seducen, la dramatización política hace concesiones a esta constante exigencia de más y más. El exceso puede sobrepasar las fronteras que separan lo aceptable de lo inaceptable y acaba desembocando en una especie de afán por el estrépito. Es entonces cuando una película-pretexto –*Lacombe Lucien*, de Louis Malle– permite a jóvenes neonazis existir

en la pantalla, debatir y dirigirse a una amplia audiencia, sacarle provecho a la puesta en escena. En ese momento, la parodia se instala en una confusión total en que se mezclan intervenciones disparatadas, se trastocan papeles e ideas, se exacerban las pasiones y los enfrentamientos con el único fin de aumentar la intensidad espectacular. Un controvertidísimo programa del Canal 5 francés empleó esos métodos, desarrollándolos en un decorado que imitaba el del Parlamento inglés. En aquel programa todo el poder quedaba depositado en manos del conductor, mientras los «concurrentes» eran relegados a papeles secundarios y de comparsas; allí se parodiaba el funcionamiento democrático a fin de hacer de él un espectáculo proveedor de audiencia. Más allá, hacían su aparición la irrisión y la transgresión vestidas de seriedad, con lo que ello tenía de contradicción con respecto de su naturaleza y función. Se caía así en la propia trampa. Como ocurriera con motivo de una celebración de empresa con reparto de trofeos, retransmitida por una cadena pública francesa, en la que el nuevo director quedaba convertido en rey del siglo XVII, vestido, coronado, sentado sobre un trono. También se cae en esa misma trampa cuando en Italia, Cicciolina se incorpora a la carrera política por la vía de una provocación de explícito contenido sexual, o en el momento en que un partido belga –el del «multimillonario bribón»– conquista votos por medio de la práctica de la ridiculización. El espectáculo de imaginería se lleva a cabo de algún modo por inversión y en una ambigüedad que no excluye la eficacia; se emplean los intrumentos mediáticos de lo político con la finalidad de devaluarlos, de acompañar sus desviaciones hasta sus consecuencias más radicales.

Vivimos en un tiempo de sospechas, sospechas a las que la indignación deontológica o moral hacen de vez en cuando la corte. La crítica ha dado comienzo, y lo ha hecho con el vigor que requiere el que la inquisición de la imaginería no se conforme ya con someter a cerco al acontecimiento y a sus actores, sino también al hombre cualquiera, incluso en los últimos re-

ductos que hasta ahora le habían sido respetados, como los del ámbito privado y el de la intimidad –se apodera de los dramas de la vida ordinaria para hacer de ellos «espectáculos de la realidad»–. Dejarse llevar por esa crítica implicaría olvidar hechos poco contestables; la televisión y los sistemas de vídeo son *también* instrumentos de conocimiento, de diversión y de creatividad; la cultura mediática, no más que la cultura técnica, no puede ser disociada de lo que constituye la modernidad en sus formas actuales; la información, y las maquinarias que la procesan, requieren cada vez más de las habilidades humanas. Todos estos medios son generadores de poderío, de transferencias de poder, de trastornos en la manera de ser y de hacer. Es merced a ellos que hacen aparición nuevos mundos *creados por el hombre*, y no ya disponibles a partir de la exploración geográfica de una tierra por inventariar. De esos nuevos mundos, todos ellos en rápida expansión, la naturaleza, las potencialidades y los peligros nos son sólo medianamente conocidos. Es el hombre contemporáneo quien los ha creado, al tiempo que él mismo es producto suyo, pero en ellos se encuentra medio a ciegas, inseguro en cuanto a su capacidad para dominarlos, en déficit de códigos que regulen su comportamiento. Sin embargo, algunos creen posible llevar las cosas a su extremo, al exceso, para encontrar allí un territorio más libre.

La incertidumbre afecta la relación con la política, la somete al régimen de una ambigüedad en que se mezclan curiosidad y desinterés, crédito y descrédito. La conservación de ese frágil vínculo le corresponde, en principio, al ciudadano-espectador, aquel al que los medios de masas mantienen informado y al que comprometen emocionalmente por medio de los programas políticos puestos para él en escena, y al que se procura iniciar haciendo de la política una «mercadería vendible» por cuenta de periodistas que todavía no han dado con una pedagogía adecuada. Ese ciudadano es al que el juego de la aproximación mediática hace «cercano», y al que luego se incorpora a una relación política más concreta, en la que es colocado frente a

otros semejantes sobre los que cree que puede ejercer alguna influencia. Se halla presente en el plató de las televisiones *por delegación* –identificado con los miembros del público que intervienen en un debate, o con los invitados ordinarios que hay mezclados con los políticos, los periodistas y los intelectuales televisivos–. Recibe entonces la impresión de que participa en un «cara a cara», o piensa que ha accedido al derecho de poner «una cuestión sobre la mesa», que le es aceptada. Le está permitido entrar en la intimidad de las personalidades que se someten a la prueba de las «preguntas a domicilio», y se le invita incluso a elaborar su retrato psicológico, o a interpelarles en el transcurso del programa a través de un servicio telefónico especial, o de contribuir a una evaluación inmediata con ayuda de los sondeos al uso. Pero, de hecho, la interactividad mediática es más un juego propuesto que una implicación real en el debate público, al tiempo que la trivialización de los detentadores del poder no puede hacer otra cosa que debilitar su función simbólica.

Lo que alimenta el escepticismo o la desconfianza del ciudadano aparece hoy mucho mejor estudiado: la inflación de informaciones (que no facilita la selección, ni tampoco permite adoptar una distancia que haga posible la reflexión), de palabras (más cargadas de ruido que de sentido) y de imágenes (reducidas a la condición de ilustraciones de las que lo que importa en primer término es su capacidad de generar emociones); la «teatrocracia», desnaturalizada por las extralimitaciones en el tratamiento espectacular de lo político, han perdido su capacidad de transfigurar las acciones del poder, de engendrar el consentimiento y la solidaridad; la desideologización, que progresa al mismo tiempo que la comunicación y los medios de masas extienden su influencia, que favorece la aparición de una especie de consenso por defecto, que lo aplasta todo y desvitaliza la democracia al volver anémico el enfrentamiento y el contraste entre ideas; la valorización del especialista y del experto, reforzada por los avances de las tecnociencias, que devuelve a un estado arcaico profesionalismos más propios de épocas lejanas,

como el del político con respecto del cura, el pedagogo o el juez. El espacio político ya no constituye un escenario reconocible con facilidad; es fluctuante, puesto que se halla casi en todas partes; está abierto a gran número de actores, distintos en función de cuál sea la fuente de su poder, y sus rivales. La extrema ambivalencia de la relación entre el político y el «mediócrata» no es sino uno de los aspectos de esta dispersión concurrencial.

Las manifestaciones del poder se producen hoy en tres terrenos principales. El de las actividades racionales, a las que se dedican especialistas y gestores, gente que tiene a su cargo las capacidades humanas y la solución técnica de los problemas: para ellos, la organización, la eficacia y el resultado se erigen en los objetos de su fe. El de las actividades mediáticas, en el que lo real se construye a partir de la información, la palabra, la imagen y la dramatización; que otorga la existencia mediante la visibilidad, jerarquiza en función de los grados de *vedettismo*, concede menos importancia a la confrontación planteada en torno a puntos de vista, ideas o proyectos que a su traducción espectacular. El enfrentamiento, el *agon*, ya no ocupa la escena sagrada y cívica, como sucedía en el teatro antiguo, sino que se produce a través de espectáculos y contraespectáculos que tienen lugar sobre esos escenarios múltiples que son las pantallas; esos pequeños espacios visuales en que los poderes, sean cuales sean, se generan y mantienen por la presencia, se debilitan y se extinguen por la ausencia. El tercer terreno, el más difícil de preservar y ocupar de forma duradera, es aquel en que el político se transfigura en «místico», por emplear el término que Péguy propone; el mito, el símbolo, el rito, los más altos valores colectivos y los sentimientos que se hallan a su servicio, todo ello asume la función de unir creando (o intentanto crear) una solidaridad superior y generalizada, de movilizar orientando y fortaleciendo la acción de los súbditos o de los grupos en los que éste se integra. Es en ese terreno donde se sitúa, elevada, distante, la figura del soberano, del *Supremo*.

No existe sociedad alguna, ni siquiera la más tecnificada, la

más sumisa al gobierno de los expertos, la más mediatizada y regida por los nuevos constructores de realidad, en que sea posible prescindir de un poder así. De vez en cuando, el campo político conoce una tendencia a volverse a investir de lo simbólico, lo imaginario, los afectos; lo que no deja de ser sino la expresión de una necesidad que, a lo largo y ancho de toda la historia de la humanidad, indiferente a todas sus conmociones, nunca ha dejado de imponerse. En el mundo de hoy, en que se acumulan con rapidez los cambios, abierto a las incertidumbres e inquietudes que nutren la *consciencia del desorden*, se intensifica la demanda de una imagen creíble del poder supremo, la que mejor se adecuaría a los tiempos que corren, mostrando su sentido, traduciendo a la lengua de lo ideal la realidad contemporánea. Puede decirse, sin temor a exagerar, que ha llegado ya la época de volver a labrar la figura de los soberanos. Existe una expectativa que les permite a los príncipes, herederos del pasado, reaparecer sobre un buen número de escenarios políticos del momento actual, y que reaviva la nostalgia de las monarquías, ya explotada tanto por el comercio audiovisual como por ciertas revistas especializadas; una expectativa que hace más fácil la transformación de los regímenes democráticos en repúblicas de aire monárquico o que, a costa de riesgos mucho mayores, arropa a los líderes populistas y autócratas con los viejos oropeles de la soberanía.

No basta con recurrir a viejas recetas. El problema central es el de la relación del cargo de soberano con las técnicas de la comunicación y con quienes extraen de ellas su poder. Quien detente tal función no puede ignorar que debe aparecer sobre la escena mediática sin que su presencia acabe reducida a un juego de máscaras y de roles. Es preciso que la transfiguración, sin la que no es viable el soberano, se lleve a cabo sin implicar degradación, a pesar de que la repetición de un imagen en todas las pantallas televisivas conlleva su trivialización. La singularidad de la figura suprema no puede asimilarse, sin riesgo de confusión, a la de uno cualquiera de los personajes catódicos. La exi-

gencia topa con límites restrictivos –es técnicamente dependiente– y genera contradicciones. Requiere concebir otra economía de la presencia, de la puesta en marcha de lo simbólico, de lo imaginario y de la palabra que acompaña la imagen; surge del campo político y no sólo de los ámbitos del poder mediático. Existe una incompatibilidad esencial entre la figura simbólica del soberano y la figura tipo *vedette* que impone la lógica de los medios de masas. Esa clase de contaminación contribuye al deterioro de la imagen, a la versatilidad de los ciudadanos-espectadores, a esos cambios de humor en la opinión pública que constatan los sondeos y los votos. Abonar la existencia mediática es incurrir en el peligro de perecer políticamente por efecto de su inversión: de que la lealtad dé paso al desamor, la confianza al rechazo, con la instantaneidad y la intensidad que resulta de ese contagio de las emociones a que tan dadas son las redes comunicacionales modernas. El sacrificio del soberano es algo a lo que hoy se puede asistir colectiva y mediáticamente, puesto que es en las pantallas donde acaece la desaparición.

La reiteración de los juegos espectaculares acaba por debilitar el ejercicio de la democracia, y conduce a que el funcionamiento teatrocrático se atasque. ¿Dónde está el poder, preguntan unos, ya dispuestos a abandonar la búsqueda y tomar la vía del repliegue y la abstención? ¿Dónde encontrar algo que merezca ser creído, inquieren los otros? Las respuestas pasan por asociar, en un único proceso, a los señores de la comunicación y a los del poder político. En ambos casos, un mismo recelo ante las apariencias delata una visión del mundo en que el efecto óptico es de algún modo la norma. Pero la democracia no puede sostenerse sobre la ley de la sospecha, contentarse con una adhesión blanda que es más la del espectador que la del ciudadano. En estas circunstancias, se hace necesario elaborar un nuevo contrato político para la edad mediática, un contrato por el que las ideologías y la confrontación habrían de reencontrar una presencia real y no ya simulada, un pacto por el que las pasiones públicas no serían ya sofocadas o enmascaradas. El mal demo-

crático de hoy en día lo constituye la anestesia catódica que padece la vida política.

5. El gran angular

Para-notas

La sociedad llamada de la «comunicación» genera, en notable número y por doquier, sus propios teóricos. El efecto que produce es tan intenso y los humanos se ven hasta tal punto arrastrados por la «espiral comunicativa», que parece imposible adoptar distancias; o, al menos, la distancia adecuada: aquella que evita las trampas de la adhesión embelesada y, al contrario, las del rechazo total. Lucien Sfez le ha dedicado una relevante obra a la *Critique de la communication* (Seuil, 1988 y 1990). Régis Debray, por su lado, ha denunciado el exceso de crédito otorgado a los técnicos de la comunicación, sobre todo porque acaba conduciendo a una especie de materialismo de los actos de pensamiento. Este autor se propone fundar una *mediología*, que iría más allá de la sociología de los medios de masas: un estudio sobre la «arquitectura» de las redes que vinculan a los individuos entre sí. Debray considera tres edades de la mediación, a partir de los distintos *mediums* dominantes: edad de la escritura (logosfera), de la impresión (grafosfera) y de lo audiovisual (videoesfera). Veáse: *Cours de médiologie générale* (Gallimard, 1991).

Los progresos conjuntos de la lingüística y de las ciencias políticas han desarrollado considerablemente los estudios sobre el *lenguaje político*. En el dominio de la antropología política, ya había procurado llamar la atención a propósito de lo que he llamado «las palabras del poder y el poder de las palabras». Lo que se considera ahora es la manera como el lenguaje político constituye (en parte) la realidad política; como su eficacia le

debe poco a sus descripciones del mundo real, y sí bastante más a sus reconstrucciones del pasado, a sus presentaciones (no verificables) del presente y de las potencialidades del porvenir; como se compone menos de datos enteramente objetivos que de datos políticos, adaptados a los públicos concretos a los que se dirige. Entre los ensayos en que se analiza el lenguaje político, consultar sobre todo: Murray Edelman, *Pièces et règles du jeu politique*, trad. franc. (Seuil, 1991).

En el momento actual, lo político se asocia mucho más a las imágenes que a las palabras; como éstas, a su vez, a las técnicas que las producen y rigen su encadenamiento, su eficacia «narrativa». Son éstas las que conforman el acontecimiento y la opinión pública, ésa de la que Patrick Champagne ha mostrado y demostrado sus procedimientos de fabricación: *Faire l'opinion* (Editions de Minuit, 1991). Podría decirse incluso que la historia política, considerada a largo plazo, puede señalar el paso del súbdito al ciudadano, y de éste al «manipulado» (bajo influencia con respecto a los profesionales productores de opinión).

Al mismo tiempo que las ideologías se debilitan, que el enfrentamiento político pierde veracidad, el poderío de las *apariencias* y del *aparentar* se acrecienta. Philippe Boggio y Alain Rollat sostienen que el reconocimiento de la comunicación «en tanto que valor» tiene como consecuencia la «desideologización» del debate político, al que sustituye una combinación más o menos conseguida de actividad racional de los técnicos y de «juego de máscaras» a cargo de los políticos. La primera entraña un relativo consenso sobre el transfondo de la gestión; el segundo conduce, por lo que hace a la «forma» del poder, a un montaje de intriga, una dramatización de la que resulta una inversión del poder en provecho de los medios de masas. Remitirse a *L'Année des masques* (Olivier Orban, 1989). Jean-Marie Cotteret, por su lado, ha proclamado: *Gouverner, c'est paraître* (PUF, 1991). En esta obra se subraya –confirmando así algo

abundantemente constatado– cómo la importancia concedida al aspecto exterior es el resultado de la «hegemonía de lo audiovisual» en nuestras sociedades, hegemonía que sólo puede ejercerse a partir del dominio sobre las apariencias y los símbolos. El hombre político se adapta transformándose en *homo cathodicus*. El ciudadano debería por ello crear, a la manera del consumidor que se organiza en colectivos para recibir información y protegerse, «asociaciones de consumidores políticos».

La puesta en guardia procede también de algunos de los propios profesionales de la comunicación, *vedettes* que fueron de los medios de masas durante algún tiempo. François-Henri de Virieu, realizador de un muy seguido programa político en televisión («L'heure de vérité») ha denunciado *La Médiacratie* (Flammarion, 1990), forma que adopta hoy la «teatrocracia». Lo que debe destacarse no es tan sólo la huida del poder en dirección al mundo de los medios de masas, sino también la alianza entre la técnica, las prácticas de la comunicación y la gestión en que se funda el poder de los comunicadores. Hasta el punto de concebir un mecanismo capaz de medir el efecto mediático de los actores políticos en tal o cual tesitura de intervención. Éste es uno de los objetivos del Instituto de Mediaescopia. Hay que recordar asimismo la alta tecnicidad a que está sometida la creación de imágenes, a la que acompaña una creciente capacidad en producir simulaciones y en dar a luz mundos virtuales; para una introducción general al tema, véase: «Nouvelles images, nouveau réel», volumen especial de los *Cah. Intern. de Socio.*, enero-junio 1987, bajo la dirección de Georges Balandier.

Los procedimientos de la «aparición en público» han sido presentados, analizados e ilustrados por estudios de casos en un número de la revista *Terrains* (15, oct. 1990) bajo el título general: «Paraître en public». Las indagaciones antropológicas e históricas al respecto quedaban allí fielmente reflejadas. La seduc-

ción televisiva, de la que los «animadores» son los señores, a la vez adulados y despreciados, ha dado lugar a una investigación sociológica desmixtificadora: Sabine Chalvon-Demersay y Dominique Pasteur, *Drôles de star, la télévision des animateurs* (Aubier, 1990). Pero, la crítica mayor, elevada ya a rechazo, se la llevan los programas políticos y su tendencia a lo espectacular, al *show*, a la parodia, que hacen del ejercicio democrático un espectáculo de ilusionismo. La información televisada, se ha dicho, puede quedar de este modo convertida en pura «bravuconada», y seriamente cuestionada la seriedad e independencia de los periodistas. El Presidente francés tuvo que intervenir personalmente para condenar la confusión entre programas de información y programas de variedades. El escritor Jean-Claude Guillebaud ha denunciado esa mediatización que privilegia «los efectos-anuncio», las «gesticulaciones televisadas» y la relación espectacular, directa, emotiva, instantánea. Félix Guattari lanzaba una llamada en favor de una «etiqueta de los medios de masas». Dominique Wolton, sociólogo, advertía contra la «deriva populista» que «refuerza la idea de política-espectáculo» y arrastra a una misma devaluación a políticos y periodistas de los medios audiovisuales.

La última cuestión planteada, en un momento en que la democracia conquista nuevos espacios en el mundo, es la de la conciliación entre ejercicio democrático y modernidad fundada en la comunicación, los medios de masas y las leyes de la competencia. Según algunos, lo político ha quedado disuelto por completo en lo mediático; esto significaría el fin de lo político (algo ya proclamado a lo largo de los años ochenta) y, paralelamente, bajo los efectos de la sobremodernidad, el fin de lo social, la desarticulación de las relaciones estructuradas y de las agrupaciones establecidas en la duración (reemplazadas por esas otras formas mal identificadas que una metaforización simplista califica de «tribus»). Según otros, bien al contrario, la televisión pública permite el advenimiento de la «democracia

de masas», de la que constituiría una de las «condiciones de su ejercicio». Ésta representa (acaso) «la única actividad realmente igualitaria» en las sociedades de hoy en día, creadora de un «vínculo social insustituible». Este alegato corresponde a Dominique Wolton («L'instrument de la démocratie de masse», *Le Monde*, 1 de feb. de 1992), y en él se retoman, completándolas, las tesis que ya había expuesto en una obra suya anterior: *Éloge du grand public. Une théorie critique de la télévision* (Flammarion, 1990 [trad. esp.: *Elogio del gran público. Una teoría crítica de la televisión*, Gedisa, Barcelona, 1993]). Cada una de estas teorías opuestas soslaya un dato permanente: lo político no desaparece, sino que cambia de forma; no desaparece, puesto que es indisociable de lo trágico, presente siempre en todas las épocas y en todas las sociedades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Referencias históricas

APOSTOLIDÉS Jean-Marie, *Le Roi-machine: spectacle et politique au temps de Louis XIV*, París, Éditions de Minuit, 1981.

BAJTIN Mijaíl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, París, Gallimard, 1970 [trad. esp.: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1990].

GRUBER Alain-Charles, *Les Grandes Fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI*, París, Droz, 1972.

HALE D.G., *The Body Politic. A Political Metaphor in Renaissance English Literature*, La Haya-París, Mouton, 1971.

HOCART Arthur-Maurice, *Rois et Courtisans*, trad. franc., París, Seuil, 1978.

KANTOROWICZ Ernest, *Les Deux Corps du roi: essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, trad. franc., París, Gallimard, 1989 (ed. inglesa, 1957) [trad. esp., *Los dos cuerpos del rey*, Alianza, Madrid, 1985].

LEVER Maurice, *Le Sceptre et la marotte: histoire des fous de cour*, París, Fayard, 1981.

MARIN Louis, *Le Portrait du roi*, París, Éditions de Minuit, 1981.

OZOUF Mona, *La Fête révolutionnaire*, París, Gallimard, 1976.

VEYNE Paul, *Le Pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*, París, Seuil, 1976.

2. Referencias antropológicas y sociológicas

BALANDIER Georges, *Anthropologie politique*, París, PUF, 4a, ed., 1984 [trad. esp., *Antropología política*, Barcelona, Península, 1984]. *Le Détour. Pouvoir et modernité*, París, Fayard, 1985 [trad. esp., *Modernidad y poder*, Gijón, Júcar, 1990]. *Le Désordre. Éloge du mouvement*, París, Fayard, 1988 [trad. esp., *El desorden. Elogio del movimiento*, Barcelona, Gedisa, 1992].

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulations*, París, Galilée, 1985.

COX Harvey, *La Fête des fous*, trad. franc., París, Seuil, 1971 [trad. esp., *Las Fiestas de Locos*, Madrid, Taurus, 1984].

DEBRAY Régis. *Cours de médiologie générale*, París, Gallimard, 1991.

DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, París, PUF, 1a. ed., 1965. *Fêtes et civilisations, la fête aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 1991.

GOFFMAN Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, 1 y 2, trad. franc., París, Éditions de Minuit, 1973 [trad. esp., *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1987].

PERROT Claude-Hélène, *Les Anyi-Ndénié et le pouvoir aux XVIIIe et XIXe siècles*, París, Éditions de la Sorbonne, 1982.

RESZLER André, *Mythes politiques modernes*, París, PUF, 1981.

SALAZAR Philippe-Joseph, *Idéologies de l'Opéra*, París, PUF, 1980.

TERRAINS (revista), 15 oct. 1990, «Paraître en public», con una presentación de Christian Bromberger.

WATERBURY John, *Le Commandeur des Croyants: la monarchie marocaine et son élite*, París, PUF, 1975.

3. Referencias de politología

ALEXANDRE Philippe, *Paysages de campagne*, París, Grasset, 1988.

BOGGIO Philippe y ROLLAT Alain, *L'Année des masques*, París, Olivier Orban, 1989.

BURDEAU Georges, *La Politique au pays des merveilles*, París, PUF, 1979.

CHAMPAGNE Patrick, *Faire l'opinion*, París, Éditions de Minuit, 1991.

COTTERET Jean-Marie, *Gouverner, c'est paraître*, París, PUF, 1991.

EDELMAN Murray, *Pièces et règles du jeu politique*, trad. franc., París, Seuil, 1991.

FAVRE Pierre (dir.) *La Manifestation*, París, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1990.

LAGROYE Jacques, «La légitimation», cap. VII en: Grawitz Madeleine y Leca Jean, *Traité de Sience politique* 1, París, PUF, 1985.

NEVEU Érik, «Les émissions politiques à la TV», en *Quaderni*, 16, invierno 1991-1992.

SCHWARTZENBERG Roger-Gérard, *L'État spectacle. Essai sur et contre le «star-system» en politique*, París, Flammarion, 1977.

SFEZ Lucien, *L'Enfer et le paradis. Critique de la théologie politique*, París, PUF, 1977.

VIRIEU François-Henri de, *La Médiacratie*, París, Flammarion, 1990.